

**GEMEENSKAPSGEBASEERDE TEATER:
'N SUID-AFRIKAANS GEORIËNTEERDE ONDERSOEK**

deur

Amelda Brand

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir

die graad

MAGISTER IN DRAMA



in die

Lettere en Wysbegeerte

aan die Universteit van Stellenbosch.

Studieleier: Dr. M.S. Kruger

Desember 2002

STELLENBOSCH

Ek, die ondertekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie
oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander
universiteit te verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

OPSOMMING

Politiese omstandighede en daaglikse gebeure beïnvloed die keuse van uitdrukkingsvorme. Kolonialisme en veral die apartheidsbeleid in Suid-Afrika het sosiale strukture, waaronder teater, beïnvloed. Wetgewing en beperkte infrastruktuur het kulturele aktiwiteite, kreatiewe uitdrukking en kulturele vloei beperk.

Gemeenskapsgebaseerde teateraktiwiteite in Suid-Afrika word meestal benoem met die volgende terme: Gemeenskapsteater, Populêre Teater, Teater vir Ontwikkeling, “People’s Theatre”, asook Werkswinkelteater wat in Suid-Afrika soms sosio-polities van aard is.

Gemeenskapsteater in post-koloniale Afrika-lande is ten opsigte van vorm en inhoud vir die teikengemeenskap toeganklik en vind plaas in maklik bereikbare ruimtes. Die bewusmakings- en mobiliseringspotensiaal van Gemeenskapsteater kom sterk na vore in post-koloniale Afrika-lande. Die gebruike van die term “Gemeenskapsteater” in Suid-Afrika sluit by bogenoemde aan, maar het ook meer diverse toepassings wat by ontwikkelde lande se beskouings aansluit.

Populêre Teater ondervang teateraktiwiteite wat fokus op massa-aanhang, sowel as teateraktiwiteite wat gemik is op gemarginaliseerdes. In laasgenoemde konteks is dit gerig op bemagtiging en word ‘n kollektiewe skeppingsproses gebruik.

Teater vir Ontwikkeling is soos Gemeenskapsteater en Populêre Teater, teater vir, deur en van “die mense” (gemarginaliseerdes, massa gewone werkers en werkloses). Anders as Gemeenskapsteater kan daar ‘n voorafopgestelde agenda of gekose onderwerp wees. Soos ander gemeenskapsgebaseerde teater strewende na bewusmaking, mobilisasie en organisasie ter wille van bevryding en verhoogde lewensstandaarde in gemarginaliseerde gemeenskappe.

Werkswinkelteater het 'n demokratiese en kollektiewe skeppingsproses wat selfvertroue en die vermoë tot uitdrukking aanmoedig. Dit is 'n eienskap wat ook teenwoordig is in die voorafgenoemde teatervorme.

Teateraktiwiteite wat met die terme Gemeenskapsteater, Populêre Teater en Teater vir Ontwikkeling benoem word, kan gekategoriseer word as gemeenskapsgebaseerde teater en is dikwels in die praktyk omruilbaar.

ABSTRACT

Creative expression is influenced by social structures and the political climate of the day. Therefore theatre as a social structure has been directly influenced by colonialism and apartheid. Restricting legislation had a limiting influence on cultural activities and freedom of creative expression.

The following terms all refer to community based theatre activities: Community Theatre, Popular Theatre, Theatre for Development, People's Theatre and sometimes Workshop Theatre.

Community theatre in post-colonial African countries take place in locations easily accessible to the communities it serves. These activities make use of creative techniques that the target communities can identify with. The subject-matter is generally relevant and is therefore accessible. The conscientisation- and mobilisation-potential of community theatre become evident in post-colonial African countries. The uses of this term in South Africa is closely connected with the above, but the applications in practice are more diverse because of a longer period of Western influence.

Popular Theatre encapsulates theatre activities focussing on mass-appeal and popular entertainment as well as theatre activities by and for marginalised communities. "Popular Theatre" activities that take place within marginalised communities make use of collective creative approaches that are aimed at community conscientisation and mobilisation.

Like Community Theatre and Popular Theatre, Theatre for Development is theatre for, by and of the people (marginalised people, ordinary workers and the unemployed). Certain Theatre for Development projects approach the target communities with pre-planned agendas and creative subject-matter. Theatre for Development, like other community based theatre forms, are aimed at conscientisation, mobilisation and organisation to encourage political liberation and promote a higher standard of living.

Workshop Theatre encourages people to express themselves by using a democratic and collective creative approach. These characteristics are also present in the previously mentioned theatre forms.

Community Theatre, Popular Theatre and Theatre for Development can all be categorised as community based theatre and the terms are interchangeable in practice.

DANKBETUIGINGS

‘n Beurs is deur Stellenbosch 2000 aan my toegestaan vir hierdie navorsing. Dit is met dank aanvaar en hiervoor aangewend.

My opregte dank aan:

My studieleier, Dr. Marie Kruger, vir geduld en toewyding.

Veronica Baxter (die eksterne eksaminator) vir waardevolle advies.

My ouers, Johan en Thea Brand, en ander familie en vriende vir ondersteuning en aanmoediging.

Jurie Klopper vir voortdurende hulp, belangstelling en begrip

Christine Trüter vir hulp met tegniese versorging.

INHOUDSOPGAWE

INLEIDING

1. Oriëntering	1
2. Probleemstelling.....	2
3. Doelwitte.....	2
4. Navorsingsmetode.....	2

HOOFSTUK 1

Invloede op die ontwikkeling van teater as uitdrukkingsritueel in Suid-Afrika

1.1 Inleiding	4
1.2 Die beperkende invloed van kolonialisme op uitdrukkingsrituele	5
1.3 Die beperkende invloed van die Apartheidsbeleid	6
1.3.1 Wetgewing en direkte kulturele onderdrukking	7
1.3.2 Beskikbare teaters.....	10
1.4 Samevatting:	13

HOOFSTUK 2

Gemeenskapsteater

2.1 Inleiding	14
2.2 Die term “Gemeenskapsteater” soos gebruik in Eerste Wêreldse lande.....	14
2.2.1 Algemene omskrywings van Gemeenskapsteater	15
2.2.2 Kemeienskappe van Gemeenskapsteater in Eerstewêreldlande.....	20
2.3 Die term “Gemeenskapsteater” soos gebruik in post-koloniale Afrika-lande.....	21
2.3.1 Algemene sieninge oor Gemeenskapsteater deur praktisyns in post-koloniale Afrika-lande	22
2.3.2 Kemeienskappe van Gemeenskapsteater in post-koloniale Afrika-lande	26
2.4 Gemeenskapsteater in Suid-Afrika.....	27
2.5 Gevolgtrekkings.....	34

HOOFSTUK 3

Populêre Teater en ander verbandhoudende teatervorme

3.1 Inleiding	38
3.2 Die betekenis van “populêr” ten opsigte van Populêre Teater.....	38
3.3 Algemene omskrywings van Populêre Teater	41
3.4 Die tweeledige gebruik van die term Populêre Teater in Suid-Afrika.....	43
3.5 Die interpretasie van Populêre Teater op grondvlak in Suid-Afrika.....	44
3.6 Kenmerke van Populêre Teater	45
3.6.1 Populêre Teater as massa-gerigte teatervorm	45
3.6.2 Populêre Teater as gemeenskapsgerigte teatervorm	46
3.6.3 Populêre Teater as nie-literêre teatervorm	51
3.7 Ander verbandhoudende teatervorme	52
3.7.1 Teater van die Onderdrukte	53
3.7.2 Opvoedkundige Teater en Teater in die Onderwys.....	54
3.7.3 People’s Theatre	57
3.7.4 Werkersteater	58
3.7.5 Swart Teater	60
3.8 Samevatting	62

HOOFSTUK 4

Teater vir Ontwikkeling

4.1 Inleiding	63
4.2 Die algemene betekenis van “ontwikkeling”	63
4.3 Algemene omskrywings van Teater vir Ontwikkeling	64
4.4 Teater vir Ontwikkeling in Derde Wêreldse lande	66
4.4.1 Die begrip “ontwikkeling”	66
4.4.2 Historiese agtergrond	67
4.4.3 Benaderings tot Teater vir Ontwikkeling.....	68
4.4.3.1 “Van bo na onder” benadering.....	69
4.4.3.2 Interaktiewe benadering	69

4.4.4 Teikengehore	69
4.4.5 Inheemse teatervorme en die Teater vir Ontwikkeling-konsep.....	70
4.4.6 Teater vir Ontwikkeling as instrument vir gemeenskapsontwikkeling.....	71
4.4.7 Teater vir Ontwikkeling, Teater vir Bevryding en Populêre Teater	71
4.4.8 Teater vir Ontwikkeling en gemarginaliseerde groepe	74
4.5 Samevatting	77

HOOFSTUK 5

Werkswinkelteater

5.1 Inleiding	79
5.2 Die begrip “Werkswinkelteater”	79
5.2.1 Die algemene gebruik van die woord “werkswinkel”	79
5.2.2 Algemene omskrywings van Werkswinkelteater	80
5.3 Werkswinkelteater in Suid-Afrika	81
5.3.1 Kenmerke van Werkswinkelteater as opposisionele vorm	82
5.3.1.1 Produksieproses	83
5.3.1.2 Eksterne struktuur.....	84
5.3.1.3. Die kreatiewe produk en die sosiale struktuur	84
5.3.2 'n Kort oorsig oor die werk van geselekteerde werkswinkelteaterpraktisyns in Suid-Afrika	85
5.3.2.1 Athol Fugard	85
5.3.2.2 Barney Simon.....	88
5.3.2.3 Workshop '71	90
5.3.2.4 Junction Avenue Theatre Company.....	97
5.4 Samevatting	94

HOOFTUK 6

Gemeenskapsgebaseerde teater: 'n praktiese ondersoek

6.1 Inleiding	97
6.2 Die projek en teikengemeenskap.....	97
6.2.1 Plaasarbeiders in Suid-Afrika: 'n sosio-ekonomiese en politiese agtergrond	98
6.2.2 Klein Libertas drama-opleidingsprojek	100
6.2.2.1 Algemene projekbenadering	102
6.2.2.2 Doelstellinge	103
6.2.2.3 Proses.....	104
6.2.2.4 Werkswinkelproduksies en optredes	106
6.3 Samevatting	109

SLOT.....	111
------------------	------------

BYLAAG 1

Bylaag 1.1 Questionnaire: Community Theatre.....	113
Bylaag 1.2 Klein Libertas Gemeenskapsteater Vraelys.....	115

BYLAAG 2

Bylaag 2.1 Hartseer Liesbet.....	118
Bylaag 2.2 Hoe'sie Lewe Orie Krismis	123
Bylaag 2.3 Rommel.....	135
Bylaag 2.4 Stoei.....	138

BIBLIOGRAFIE

Boeke	146
Tydskrifte	159
Dagblaaie.....	152
Ander bronne.....	152

INLEIDING

1. Oriëntering

Alle teater is op die samelewing gerig deurdat dit uit die samelewing vir die samelewing ontstaan. Sommige teateraktiwiteite wil bloot vermaak en/of is nie altyd op 'n spesifieke gemeenskapsgroep gerig nie. Ander teateraktiwiteite is weer op spesifieke kwelpunte in spesifieke gemeenskappe gerig.

Teater as uitdrukkingsaktiwiteit is al in van die vroegste rituele van die mens te bespeur. Schechner (1987:11) lewer kommentaar op die spesiale wêreld wat deur middel van “performance” geskep word en sê dat geen samelewing of individu sonder dit kan lewe nie. In 'n samelewing waar groepe by tye polities, ekonomies en sosiaal onderdruk word, is daar groepe wat gemarginaliseer is en dus van hulle basiese regte ontnem word. Vrye uitdrukking deur middel van gemeenskaps-performance word sodoende ingeperk.

Verskeie gemeenskapsgebaseerde teateraktiwiteite is reeds in gemarginaliseerde gemeenskappe reg oor die wêreld gedoen in 'n poging om mense se vertroue in hulle eie “stem” te versterk en gemeenskaps-performance aan te moedig. Hierdie gemeenskapsgerigte teateraktiwiteite is op uiteenlopende maar terselfdertyd spesifieke behoeftes in die onderskeie gemeenskappe gerig.

In Suid-Afrika is daar gemarginaliseerde groepe wie se reg tot vrye uitdrukking deur die vorige politieke bestel ingeperk is. Mense in gemarginaliseerde groepe het vertroue verloor in hulle vermoë om hulleself uit te druk. Deur middel van onder andere gemeenskapsgebaseerde teateraktiwiteite in gemarginaliseerde gemeenskappe kan vaardighede ten opsigte van kreatiewe uitdrukking versterk word sodat mense weer met selfvertroue probleme kan aanspreek.

2. Probleemstelling

Daar is verskeie benaminge vir gemeenskapsgebaseerde teateraktiwiteite. Hierdie aktiwiteite wat met verskillende terme benoem word, kan fokusverskille hê, maar het ook sterk ooreenkomste in veral die praktyk. Daarom moet die moontlike ooreenkomste en verskille van sekere teatervorme ondersoek word, asook die mate waarin en wyse waarop hierdie teatervorme gemeenskapsgerig is.

3. Doelwitte

Uit bogenoemde probleemstelling vloei die volgende doelwitte:

- Om die kenmerke en basiese eienskappe van gemeenskapsgebaseerde teater vas te stel.
- Om ooreenkomste en verskille tussen relevante vorme te ondersoek.
- Om Suid-Afrikaanse toepassings van sekere gemeenskapsgebaseerde teatervorme te ondersoek.
- Om in die lig van die beperkte omvang van die ondersoek die ooglopende relevansie, asook ooreenkomste en verskille van sekere teatervorme te belig.

4. Navorsingsmetode

Die metodiek wat in hierdie navorsing gevolg word, is eerstens 'n literatuurstudie om gedokumenteerde interpretasies van die toepaslike teatervorme te ondersoek en te vergelyk. In die ondersoek na die praktiese gebruike en betekenis van die terme “Gemeenskapsteater”, “Populêre Teater”, “Teater vir Ontwikkeling” en “Werkswinkelteater” word gebruik gemaak van algemene teoretiese omskrywings en bestaande definisies in omvattende teaterstudies soos ensiklopedieë, en teoretiese beskouings in die literatuur oor gemeenskapsgebaseerde teater. Ander bronne word ter aanvulling gebruik, naamlik dokumente van. National Community Theatre for Education and Development-netwerk, Community Arts Project, Zimbabwe Association for

Community Theatre, ZIMFEP, en vraelyste. Die aard en funksie van gemeenskapsgebaseerde teater is ook prakties ondersoek deur middel van 'n omvattende projek met 'n vroulike groep plaaswerkers. Hierdie projek word as 'n praktiese ondersoek in die navorsing gedokumenteer en ontleed.

HOOFSTUK 1

Invloede op die ontwikkeling van teater as uitdrukkingsritueel in Suid-Afrika

1.1 Inleiding

Drama is mimetic action, action in imitation or representation of human behaviour
(Esslin in Jones 1996:1)

Teater is 'n kreatiewe aktiwiteit waarbinne mense hulleself kan uitdruk en hulle omstandighede kan reflekteer. Die politieke omstandighede en daaglikse gebeure in 'n bepaalde omgewing het dus 'n onafwendbare invloed op die gekose uitdrukkingsvorme en ook die onderwerpe wat hanteer word. Die verhouding tussen die Suid-Afrikaanse politieke sisteem en die ontwikkeling en verloop van teater in Suid-Afrika is daarom al deur verskeie plaaslike en internasionale teaterpraktisyns, teoretici, kritici en akademici aangeraak¹.

Die natuurlike ontwikkeling van teater as uitdrukkingsvorm was nie heeltemal moontlik in die beperkende politieke sisteem van die apartheidsjare nie. Nie net het wette en regulasies uitruiling tussen verskillende kultuurgroepe verbied en later bemoeilik nie, maar groepe en individue wat wel in die openbaar deur middel van teateraktiwiteite beswaar gemaak het, is met behulp van streng sensuurwette ingeperk.

Gemeenskapsgebaseerde teateraktiwiteite wat gegrondves is op vryheid van uitdrukking was dus nie ten volle uitvoerbaar in die tydperk wat die Nasionale Party aan bewind was nie. Daarom kon teater as uitdrukkingsritueel nie ten volle in gemeenskappe ontwikkel nie.

¹ Sien Hauptfleisch (1997), Orkin (1991), Larlham (1985), Kavanagh (1985), Solberg (1999), Pretorius (1995), Smith (1987), Steadman (In Gunner 1994) en Davis en Fuchs (1996).

In hierdie beknopte historiese oorsig word net gefokus op elemente en faktore wat vrye uitdrukking en toeganklikheid tot teateraktiwiteite vir die breë Suid-Afrikaanse bevolking beperk het en 'n invloed op die ontwikkeling van teater en dus ook gemeenskapsgebaseerde teater in Suid-Afrika gehad het.

1.2 Die beperkende invloed van kolonialisme op uitdrukkingsrituele

Inheemse Suid-Afrikaanse bevolkingsgroepe het oor uitdrukkingsrituele beskik lank voor die aankoms van Europese groepe. Die konsep van formele teater en gestruktureerde toneelstukke het egter eers met die aankoms van Europeërs in Suid-Afrika begin ontwikkel (Du Toit 1988, Fletcher 1994 en Hauptfleisch 1997). Larlham (1985:62) maak melding van die “well-made play” wat as een van die elemente van die Europese teaterkonsep deur die Europese settelaars aan ander bevolkingsgroepe in Suid-Afrika oorgedra is. Sendingwerkers het teater as gepaste medium gesien om die onderskeie probleme en beperkinge as gevolg van verskillende kulturele agtergronde en taalgebruik te oorbrug (Peterson in Davis en Fuchs 1996:34). Die idee van formele teater is grootliks deur sendelinge aan inheemse bevolkingsgroepe voorgestel. Dramas is reeds in die twintigerjare in Zulu en Suid-Sotho in skole opgevoer (Larlham 1985:62). Sendingwerkers het Bybelverhale gedramatiseer om morele waardes aan die inheemse bevolkingsgroepe oor te dra. Didaktiese toneelstukke is rondom die Suid-Afrikaanse situasie geskep om inligting oor te dra en morele standaarde te verbeter. Vader Bernard Huss wat in die 1920's by sendingwerk in Marianhill betrokke was, het sterk klem gelê op die rol wat teater in morele opvoeding kon speel. Vader Huss het geglo dat drama met edel eienskappe as puik en leersame tydverdryf kan dien. Dit het verwestering van inheemse groepe beteken. (Orkin 1991:7).

Die eerste gepubliseerde toneelstuk deur 'n swart Suid-Afrikaanse dramaturg in Engels, was Herbert Dhlomo se *The girl who killed to save* in 1935. Dhlomo was 'n aktiewe lid van die Bantu Men's Social Centre. Hierdie klub het dit ten doel gehad om jong swart mans aan te moedig om hulle vrye tyd so te spandeer dat dit hulle karakter sou uitbou om modelburgers te word met 'n balans tussen Europese en tradisionele invloede. Dhlomo

het die storie van Nonquase, die meisie wat al die beeste van die Xhosa-volk laat verbrand het nadat sy 'n opdrag van voorvadersgeeste gekry het, vertel tot die eer van die kolonialiste en hulle Christelike beginsels teenoor die bygelowigheid van die Xhosa-volk. Volgens Kavanagh (1982:164) is die storie van Nonquase 'n rampspoedige gedeelte in die Suid-Afrikaanse geskiedenis wat Dhlomo as 'n oorwinning vir Christenskap en beskawing aangebied het². Orkin (1991) wys daarop dat Dhlomo moontlik deur Mary Waters, 'n vrou van Skotse afkoms wat by sendingwerk betrokke was in Suid-Afrika, se toneelstuk oor die storie van Nonquase beïnvloed is. Herbert Dhlomo het wel later van die eerste betekenisvolle pogings aangewend om die gesag van die koloniale oorheersing wat ook op kulturele gebied 'n invloed op die swart gemeenskap gehad het, uit te daag en teen te staan (Orkin 1991:22).

Teateraktiwiteite van swart teaterpraktisyns in Suid-Afrika, vanaf die vroeë twintigste eeu tot voor die swartbewustheidsbeweging in die sewentigerjare, is strykdeur beïnvloed deur kolonialisme en die kultuur van die oorheersende klas (Kavanagh 1982:165). Dit kan ook gelees word as subtile onderdrukking en invloed deur die dominante kultuurgroep. Daar is dus nie gepoog om natuurlike ontwikkeling in kreatiewe uitdrukking aan te moedig nie.

1.3 Die beperkende invloed van die Apartheidsbeleid

Wetgewing en beperkte infrastruktuur het bygedra tot die marginalisering van sekere bevolkingsgroepe in Suid-Afrika. Mense is op verskeie maniere ingeperk. Van die maniere waarop die staat hierdie inperkings toegepas het, was om die uitdrukkingsaktiwiteite te probeer beheer. Toepaslike infrastruktuur vir teateraktiwiteite was ook nie vir almal in die Suid-Afrikaanse samelewing toeganklik nie. Toegeruste teatergeboue was beperk tot groter stede en spesifiek in blanke omgewings.

² Brett Bailey se toneelstuk *The Prophet* het by die Grahamstown Fees in 1999 ge-open. As wit Suid-Afrikaner was hy die teksskrywer, regisseur en ontwerper van die produksie wat die storie van Nonquase dekades later, weer vertel. Bailey sê in die Feeskoerant, *Cue*, "I see this as a ceremony of healing, where the story is brought into the temple and laid on a platter or an altar." (Mather 1999:*Cue*).

1.3.1 Wetgewing en direkte kulturele onderdrukking

Verskeie wette en regulasies is in werking gestel om die manifestasie van teateraktiwiteite te bepaal en te manipuleer in die tydperk wat die Nasionale Party aan bewind was. Alle kunstenaars, groepe en individue was dus nie 'n regverdige kans gegun om hulleself kreatief uit te druk en 'n bydrae tot die kulturele ontwikkeling van die breë multi-kulturele Suid-Afrikaanse bevolking te lewer nie.

Al is apartheid eers sedert die Nasionale Party-bewind in 1948 as wetgewing toegepas, is Larlham (1985:xviii) van mening dat daar selfs voor die einde van die sewentiende eeu in Suid-Afrika reeds wetlike en sosiale skeidings ontwikkel het tussen die bevoorregte minderheid en die minderbevoorregte meerderheid.

Met die implimentering van apartheidswetgewing vanaf 1948 is kultuurgroepe aangemoedig om onafhanklik te ontwikkel, en kulturele skakeling en uitruiling is so ver moontlik beperk. Alle kultuurgroepe het egter nie dieselfde omstandighede geniet om op kulturele vlak verder te ontwikkel nie. Sedert die totstandkoming van die Unie van Suid Afrika in 1910 het opeenvolgende regerings 'n segregasie-beleid gevolg. Lede van die Kleurlingbevolking kon wel in die Kaapprovinsie tot die Kaapse Provinsiale Raad verkies word, en hulle stemreg behou mits hulle geletterd was, vyftigpond per jaar verdien het of vaste eiendom van minstens vyf-en-sewentigpond besit het (Pretorius 1995:30). Teen 1948 is die swartbevolking reeds van hulle stemreg ontnem en moes hulle in afsonderlike woonareas bly en in besit wees van 'n bewysboek (Larlham 1985:xviii). Tussen 1948 en 1971 is tweehonderd een en dertig verskillende maatreëls ingespan om die regering beheer oor elke aspek van die swartman se lewe te gee en sodoende die swart bevolking tot ondergeskikte volk te beperk (Pretorius 1995:40). Die uiteinde was dat alle Suid-Afrikaners onder sekere bepalings en beperkinge hulle onderskeie uitdrukkingsaktiwiteite moes beoefen. Die algemene beskouing was dat teater in die openbare oog is en dus getrou moes bly aan die wette van die land (Pretorius 1995:76).

Peterson (In Gunner 1994:35-54) skets breedvoerig die invloed wat die staatsregulasies en doelbewuste beheer en beperkings ten opsigte van infrastruktuur op die kulturele ontwikkeling in Suid-Afrika gehad het. Hier word aangevoer dat die staat besorgd was oor die rol wat kulturele praktyke kon speel om sosiale konflik aan te wakker. Die staat het dit nodig geag dat 'n raamwerk van sosiale en politieke grense bestaan waarbinne die kunste beoefen moes word. 'n Reeks formele en informele stelsels is ontwerp vir plaaslike-, streeks- en sentrale administratiewe liggame om die uitvoering van die kunste en kulturele bedrywighede te beheer. Regulasies rondom sensuur en riglyne om kreatiewe uitdrukking binne sekere raamwerke te bepaal, het gestalte gekry in die Publikasie- en Vermaak-wetgewing van 1963 en die stigting van 'n administratiewe uitvoerende raad, naamlik die Publikasie Beheerraad.

Peterson (In Gunner 1994:38) kritiseer die staatsbeheer van die kunste as volg:

The government's promotion of the arts included an attempt to dislocate cultural practices from social struggles and to market them instead as universal and trans-historical 'civilising forces'. Patronage of the arts became the barometer with which to measure South Africa's level of 'civilisation', and the state's and capital's commitment to 'social responsibility' programmes. However, the social origins and locations of performance spaces, their quantity and quality, reveal the partisan nature of the state's role in cultural development and its attempts to regulate cultural practices.

Die staat het dus klem gelê op die hoër kulturele status van die uitvoerende kunste en die beoefening van die kunste is gestruktureer om die uitdrukking van ontevredenheid en onderdrukking te voorkom. Politieke ontevredenheid en onderdrukking is ook nie as onderwerp vir beskaafde, hoër kultuur beskou nie.

In die jare na die Soweto opstand in 1976 het die hoeveelheid teatergroepe wat gefokus het op sosiale en politieke sake vermeerder, asook die sensuur wat toegepas is op hierdie groepe. Die groei van swart teatergroepe gedurende die sewentiger- en tagtigerjare is 'n voorbeeld van die teenreaksie wat ontstaan weens staatsonderdrukking. Die behoefte om

mense in te lig oor onderdrukking en die belang van weerstand teen onderdrukking, het die ontstaan van Swart teatergroepe geïnspireer (Larham 1985:76).

Die staat het toegang tot lokale en optreeruimtes bepaal en beperk om sodoende kulturele aktiwiteite te beheer. Die Wes-Randse Administrasie Raad (“West Rand Administration Board”) het byvoorbeeld in 1975 in Soweto ’n kantoor vir kulturele sake geopen. Alle tekste en toneelstukke moes eers deur hierdie afdeling van kulturele sake goedgekeur word voor dit in lokale wat deur die Wes-Randse Administrasie Raad beheer is, opgevoer kon word. Die hoof van hierdie kultuurafdeling, H. Peterson, het selfs op ’n stadium sy eie weergawe van *Shaka* geskryf en dit as ’n goedgekeurde toneelstuk aangebied. Hy was ook die regisseur. Ook toneelstukke wat by kerkinstanties opgevoer is, is aan toegangs- en sensuurwette onderwerp (Peterson in Gunner 1994:40,41).

Na 1978 was daar definitiewe veranderinge in die wette vir kulturele bedrywighede. Peterson (In Gunner 1994:40,41) skryf hierdie positiewe veranderinge toe aan twee kommissies wat aangestel is om regulasies rondom die Uitvoerende Kunste in die land te ondersoek. Hierdie was die Niemand Kommissie wat in 1975 aangestel is en hulle verslag wat in 1977 ter tafel gelê het, en die Schutte Kommissie wat aangestel is in 1981 en die verslag wat hulle in 1984 ter tafel gelê het.

In Maart 1978 het die Minister van Gemeenskapsontwikkeling ’n verslapping in die groepsgebiede-permitstelsel aangekondig en in Desember 1979 is die vereistes vir teater en kulturele bedrywighede vasgestel. Dit het bepaal dat die bestuursliggame van alle teaters en sale wat vir lewende teater gebruik kon word, aansoek kon doen om ’n eenmalige vrystellingspermit wat veelrassige of swart gehore in blanke gebied sou wettig. Selfs afsonderlike sitplekke en toilette was nie meer in alle gevalle ’n vereiste nie. Spesiale permitte moes egter steeds verkry word vir aanbiedings wat swart kunstenaars ingesluit het (Pretorius 1995:76,77).

Afgesien van hierdie verslapping in regulasies wat toegang tot lokale betref het, het die regering in die tagtigerjare baie streng sensuurwette toegepas en nie geskroom om

uitgesproke opposisie teen die staat te verban nie. Enige publikasie of optrede wat as ongewens of bedreigend deur die staat ervaar is, was onderwerp aan sensuur of is verban deur middel van die Publikasie Beheerraad (Steadman in Maponya 1995:xx).

1.3.2 Beskikbare teaters

Hoewel teatersegregasie tussen 1963 en 1979 afgedwing is, het geen kompenserende teaterfasiliteite tot stad gekom nie (Pretorius 1995:77). Peterson (In Gunner 1994:38,39) noem dat daar teen 1994 landwyd 49 teaters bestaan het. Al hierdie teaters het in areas wat offisieel as wit geklasifiseer is, gefunksioneer. Daar was in 1969 gerigte dat die bou van 'n teater in Soweto wat Jabulani sou heet, goedgekeur is, maar só 'n teater is nooit gebou nie. Daar was wel twee elementêre teaters onder swart beheer in die Witwatersrand, naamlik die Dhlomo Teater wat in 1983 as gevolg van "brandgevaar" gesluit is en die Funda Centre Educational Space. Daar was dus 'n tekort aan teaters in swart gebiede. Mtwā, Ngema en Simon (1983) lewer in die inleiding van die gepubliseerde teks van *Woza Albert!* die volgende kommentaar op die tekort aan teateruimtes buite die stede:

Now, upon application for a permit, all theatres in South Africa can be multi-racial. These theatres are in the White cities. There are no theatres in the Black townships: performances happen in halls - churches, schools, community centres - sometimes in cavernous cinemas.

Selfs na 1977 toe die die verbod op aparte gehore in stadsteaters gelig is, was alle teateroptredes steeds nie toeganklik vir die meerderheid van die land se bevolking nie. Net sekere teaters soos die Mark Teater in Johannesburg, die People's Space en later die Baxter Teater in Kaapstad, het grootliks relevante toeganklike toneelstukke aangebied. Verder was die afstand wat mense moes aflê na die teaters te groot en die toegangsgeld meestal te hoog vir die breë Suid-Afrikaanse bevolking. Swart teatergroepe kon dus wel hulle toneelstukke in geïntegreerde teaters in grootliks blanke areas op die planke bring, maar dit het steeds nie volle impak op die swart gemeenskappe gehad nie. Teatergroepe uit onderdrukte kultuurgroepe kon ook nie op staatsbefondsing steun vir kulturele

aktiwiteite nie. Gehore in die Mark-, Space-, Baxter Teater en soortgelyke optreeruimtes het grootliks bestaan uit wit liberales en enkele swartes wat dit kon bekostig om optredes by die teaters in die stede by te woon (Orkin in Davis en Fuchs 1996:56 en Larlham 1985:xviii).

Die Publikasie Beheerraad het in baie gevalle toestemming gegee dat sekere toneelstukke in eksperimentele teaters soos die Mark Teater opgevoer kon word, maar in geen ander publieke opvoerruimte nie. Steadman (In Maponya 1995:xxi) noem die voorbeeld van Maponya se produksie, *Gangster*, wat deur middel van die Wet op Publikasies van 1974 afgekeur is, maar wel toestemming gekry het om in die Laager Teater in die Mark Teaterkompleks te speel. Steadman is van mening dat die beperking van polities gelaaide werke tot eksperimentele of “avante-garde”-teaterruimtes ’n poging was om die trefkrag van die toneelstukke in die gemeenskappe te verdoof. As teateraktiwiteite wat die gevoelens van die breë onderdrukte massa kan bevestig tot ruimtes beperk word wat nie vir die onderdrukte bevolkingsgroepe toeganklik is nie, word ’n belangrike bemagtigingsproses in die wiele gery.³

Afgesien van die feit dat teateraktiwiteite wat die staat as bedreigend ervaar het net in sekere ruimtes toegelaat is, het die internasionale ondersteuning teen apartheid gelei tot vele aanbiedinge van Suid-Afrikaanse verhoogstukke in die buiteland. Dramaturge en sekere teaterwerkswinkelgroepe het sodoende ’n geleentheid gekry om hulleself uit te druk en bevestiging te kry vir hulle eie menings, opinies en gevoelens, maar hierdie reg is ontnem van die grootste gedeelte van die onderdrukte wat in hierdie toneelstukke verteenwoordig word. Teateraktiwiteite wat die behoeftes en menings van die onderdrukte groepe uitgespreek het - volgens Steadman (In Gunner.1994:30) die toneelaktiwiteite van die adversiewe tradisie - is later grootliks oorsee bemark en baie van hierdie stukke is verban in Suid-Afrika. Steadman (In Gunner 1994:30) stel die invloed wat dit op adversiewe teaterpraktisyns se werk gehad het as volg:

³ Gemeenskapsgebaseerde teater as ’n bemagtigingsproses word in hoofstukke 2, 3 en 4 bespreek.

The corollary [natural consequence] of this is that theatre practitioners in South Africa, when creating new works, have one eye on the international scene. Oppositional theatre seems increasingly to seek an international rather than a local audience.

Die Suid-Afrikaanse regering het onder die vaandel van hervorming teateraktiwiteite met 'n opposisionele inhoud toestemming gegee om oorsee te toer en op te tree. Steadman (In Gunner 1994:30,31) noem dat hierdie vergunnings 'n beeld van toeganklikheid van uitdrukking aan buitelanders oorgedra het. Hy wys tereg daarop dat teater vir die buitelandse mark wel geskep is vanuit die oogpunt van gemarginaliseerde groepe, maar dit was egter nie vir die verbruik van die onderdrukte massa geskik nie. Dit het tot gevolg gehad dat die skakeling tussen gemeenskapskunstenaars en die gemeenskapsgehoor skade gely het. Teater as toeganklike uitdrukkingsaktiwiteit is sodoende nie versterk nie (Steadman in Gunner 1994:30).

Die teatergroepe wat die stem en gevoelens van 'n groot deel van die Suid-Afrikaanse bevolking verteenwoordig het, is uit die gemeenskappe verwyder en kon optree by internasionale feeste en in klein eksperimentele teaters wat as gevolg van afstand en hoë toegangsfooie nie vir almal bekostigbaar was nie. Hierdie verwydering van die kunstenaars en gemeenskapsuitdrukkingsrituele het veroorsaak dat mense in onderdrukte gemeenskappe ook nie bevestiging gekry het vir hulle opinies en gevoelens nie. Gemeenskappe, hetsy as gehore of akteurs, is ontnem van kulturele uitdrukkingsaktiwiteite. Peterson (In Davis en Fuchs 1996:41,42) maak daarom die volgende stelling:

The interventions of white philanthropy ..., the processes of censorship and the suppression of black political opposition, especially in the period 1975-1980, effectively undermined the relationship between black theatre and township audiences.

Die ontwikkeling van gevestigde uitdrukkingsrituele in gemeenskappe in Suid-Afrika is dus ondermyn. Van Graan (1990:1) wys daarop dat daar vroeër ook nie genoegsame infrastruktuur in onderdrukte gemeenskappe bestaan het om gemeenskapskunstenaars voltyds te ondersteun en ontwikkeling aan te moedig nie.

1.4 Samevatting:

Die apartheidsbeleid het grootliks die sosiale strukture, waarvan teater 'n belangrike deel is, in Suid-Afrika beïnvloed. Die wetgewing en beperkte infrastruktuur vir toneel- en kulturele aktiwiteite het gemeenskappe van die nodige kreatiewe uitdrukking en bevestiging ontnem en ook die natuurlike uitruiling en vloei tussen verskillende kultuurgroepe beperk. Een van die gevolge van die invloed van die apartheidsiteem op kulturele bedrywighede, was die beperking van die volle verwesenliking van wedersydse erkenning as die grondslag van 'n beskaafde samelewing en 'n proses waardeur elke mens 'n gewaarwording van identiteit en eie waarde verkry.

Baie gemarginaliseerde gemeenskappe in Suid-Afrika het min of geen toegang tot teateraktiwiteite gehad nie. Baie groepe het as gevolg van sosiale uitsluiting hulle "stem" en selfwaarde verloor. In die tydperk na Apartheid moet gemarginaliseerde groepe bemagtig word om met selfvertroue hulle plek in die samelewing vol te staan en hulself uit te druk. In hierdie konteks is dit moontlik dat die beperkende invloed van die politieke sisteem op kulturele uitdrukking die behoefte aan gemeenskapsgebaseerde teater in Suid-Afrika versterk het.

HOOFTUK 2

Gemeenskapsteater

2.1 Inleiding

Die woord “gemeenskap” verbind Gemeenskapsteater onlosmaakbaar met gemeenskapsgebaseerde teater. Die voorvoegsel “gemeenskap” dui op die lokaal-populêre aard van die teateraktiwiteite (Smith 1987:31). Om die volle omvang van hierdie ooglopende fokus ten volle te verstaan, word die betekenis van die begrip “Gemeenskapsteater” eers afsonderlik ten opsigte van ontwikkelde lande en post-koloniale Afrika-lande ondersoek. Daarna sal die grondvlakgebruik in Suid-Afrika beskou word. Met die term “ontwikkelde lande” word daar in hierdie studie verwys na lande wat ekonomies ontwikkel is en weens die ekonomiese welvaart ook tegnologie ontwikkel is. Ekonomiese en tegnologiese ontwikkeling beïnvloed gewoonlik staatsondersteunde noodsaaklike dienste soos opleiding op primêre, sekondêre en tersiêre vlak, gesondheidsdienste en kulturele aktiwiteite. ontwikkelde tegnologie in ’n land dui nie net op ekonomiese welvaart nie, maar speel veral in terme van openbare kommunikasiemiddele soos televisie, radio en telekommunikasie ’n rol in die kommunikasie tussen individue en die gemeenskap. Bogenoemde middele kan doeltreffend aangewend word om inligting aan individue oor te dra om hulle sodoende te bemagtig. Dit is belangrik om daarop te let dat die terme “ontwikkeld” en “ontwikkend” nie ’n uitspraak omtrent kulturele maak nie, maar dat kulturele verskille en agting vir verskille ten opsigte van kultuur in die sogenaamde ontwikkelende- en ontwikkelde lande ononderhandelbaar is.

2.2 Die term “Gemeenskapsteater” soos gebruik in ontwikkelde lande

Hoewel Suid-Afrika as ’n ontwikkelende land beskou word, herinner sekere teatervorme en kulturele manifestasies aan die van ontwikkelde lande.

2.2.1 Algemene omskrywings van Gemeenskapsteater

The Oxford companion to the theatre (Hartnoll 1983:174) omskryf gemeenskapsteater as 'n teateraktiwiteit met politieke konnotasies en 'n sosialistiese inslag en teater wat gewoonlik in nie-teatrale plekke soos werkersklubs, gemeenskapsale of op straat plaasvind. In die omskrywing word sterk klem gelê op die interaksie tussen gemeenskapsteaterspelers en die gehoor, asook die besondere gehoor-en speler-verhouding wat deur hierdie groepe geskep word, 'n verhouding wat nie altyd in professionele teater⁴ teenwoordig is nie. Hartnoll (1983:174) stel dit as volg:

Community Theatre,(...) is closely allied to political theatre and tends to have a socialist commitment which may also embrace feminism and gay liberation, though there are also specialist groups devoted to these causes. Community theatre groups, which usually perform in such non-theatrical places as working-men's clubs, public houses, village halls, streets, and open spaces, seek to relate their activities to a particular locality by presenting material of local interest and by creating a closer rapport with their audiences than is possible in a conventional theatre⁵.

In bogenoemde bespreking rondom die term "Gemeenskapsteater" word ook melding gemaak van 'n vorm van Gemeenskapsteater waarin professionele teaterpraktisyns en amateurs saamwerk om teater te skep waarin onderwerpe van plaaslike belang, sonder duidelike direkte politieke oogmerke, aandag geniet (Hartnoll 1983:174).

Ter uitbreiding en verdere verduideliking van die gemeenskapsteater-konsep, word die leser na die onderskeie besprekings van die teatervorme "Gebeurtenis"("Happening") en "Kollektiewe Skepping" ("Collective Creation") verwys (Hartnoll 1983:174).

⁴ Hartnoll (1983:165) sê : "The typical professional theatres of the 20th century had come to use a method based on individual specialists ...".

⁵ Geen verdere verduideliking oor die gebruik van die term "konvensionele teater" word verskaf nie. Hier word waarskynlik na meer formele literêre teater in gestruktureerde raamwerke verwys.

‘n Teatrale gebeurtenis (“Happening”) word as ‘n artistieke uitdrukking wat uit onverwagse vertonings of lewende beelde bestaan, omskryf. Hierdie “gebeurtenisse”, veral populêr in die sestigjare, kon ook in nie-teatrale kontekste soos vergaderings of massa-byeenkomste en enige tyd op straat plaasvind. Die doel van hierdie optredes is om groter gehoordeelname as wat moontlik is in meer formele teateruimtes of met blote propaganda-aksies, uit te lok. Die klem val hier op teateraktiwiteite wat onafhanklik van ‘n formele teatergebou of prosceniumverhoog staan, met ‘n informele verhouding tussen akteur en gehoor (Hartnoll 1983:370).

Die ooreenkomst tussen ‘n “Happening” en Gemeenskapsteater is dus die meer informele ruimte en die informele verhouding tussen akteur en gehoor.

Kollektiewe Skepping (“Collective Creation”) word beskryf as ‘n proses waarin ‘n groep mense saamwerk om ‘n produksie van ‘n oorspronklike konsep tot eindproduk te ontwikkel. Hierdie skeppingsproses word gestel teenoor dié van ‘n alleen-dramaturg wat ‘n drama in isolasie skep en dan aan ‘n geselskap vir opvoering oorhandig (Hartnoll 1983:165).

Kollektiewe skeppingsprosesse het ‘n belangrike rol gespeel tydens die alternatiewe teaterbeweging van die sestig- en vroeë sewentigerjare en kan gesien word as ‘n terugkeer na die werksmetodes van vroeëre teateraktiwiteite. Dit herinner aan werksprosesse soos gebruik deur Commedia Dell’Arte-groepe⁶ en akteur-dramaturge soos Shakespeare en Molière, wat ander lede van hulle geselskappe by die skeppingsproses en uitvoering van nuwe produksies, betrek het.

Die groepe betrokke by die alternatiewe teaterbeweging het die klem geplaas op sosiale verpligtinge en nie op die bevordering van individuele talente of kommersiële produkte

⁶ Mineke Schipper noem in *Theatre and the African Society* (1982:6,7) die voorbeeld van *Commedia dell'Arte* as volksteater en die invloed wat dit op Europese gemeenskappe gehad het. Die karakters was bekend aan die gehore. Volgens die *Oxford Companion to the Theatre* (Hartnoll 1983:171-173) is *Commedia Dell'Arte*-produksies op ruwe verhoë in die strate en markpleine opgevoer. Die toneelstukke is tydens optredes geïmproviseer en die spelers het gebruik gemaak van eenvoudige teatertegnieke.

nie (Hartnoll 1983:165). Hierdie verwysing beklemtoon dus die kollektiewe skeppingsproses van gemeenskapsteater.

In *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre* word gemeenskapsteater beskryf as teateraktiwiteite wat buite en in sommige gevalle in oposisie met hoofstroomteater staan. Volgens Gooch (In Chambers 2002:171) word die aard en vorm van Gemeenskapsteater-aktiwiteite bepaal deur die gemeenskap waarbinne dit plaasvind:

Lying outside, and usually in opposition to, mainstream theatre, it [community theatre] responds to the concerns and serves the needs of the community in which it is performed.

Die leser word ook deur Gooch (In Chambers 2002:171-173) verwys na besprekings van teatervorme soos kollektiewe samewerkings (“Collectives”) en teatergebeurtenisse (“Happenings”)⁷.

“Collectives”, vind plaas wanneer ’n teatergroep die verantwoordelikhede ten opsigte van finansies, estetika en bestuur onder die lede verdeel. Soos in die *Oxford Companion to the Theatre* (Hartnoll:1983), word die sestigerjare gesien as ’n tydperk waarin hierdie tipe aktiwiteite opgebloeit het. Klem word ook gelê op die politieke inslag wat navore gekom het in die aktiwiteite van teatergroepe wat kollektief gewerk het.

“Happening” word beskryf as multi-media gebeurtenisse wat sedert die vyftigerjare in Amerika plaasgevind het. Die teater- en danswerke van onder andere John Cage en Merce Cunningham word in hierdie konteks genoem. Chambers (2002:341) verduidelik:

Happenings often involved a series of pre-planned actions, carried out in non-theatre spaces by performers from different disciplines and/or spectators, partially improvised and without the normal dramatic parameters of character and fictional world.

⁷ Sien *Oxford Companion to the Theatre* (Hartnoll:1983).

Hoewel die voorbeelde wat genoem word professionele uitvoerende kunstenaars insluit, word hierdie vorm nie uitsluitlik deur professionele kunstenaars beoefen nie. Dit dui wel op teateraktiwiteite wat nie gebonde is aan formele teaterruimtes en –strukture nie.

In die omskrywing van Gemeenskapsteater in *The Continuum Companion to the Theatre* word daar onder andere verwys na die gebruik van die term, “Gemeenskapsteater” vir amateurteateraktiwiteite. Chambers (2002:20) noem dat die oorsprong van die teater in amateurteateraktiwiteite lê:

When the story-teller, surely the first actor, summoned the aid of one or two others to help make the story more entertaining, amateur theater was born.

In *Theatre Handbook and Digest of Plays* gee Carl Glick (In Sobel 1943:169) ‘n pre-sestiger en Amerikaanse siening van die begrip Gemeenskapsteater. Hy verbind die term “Gemeenskapsteater” direk aan amateur-aktiwiteite⁸ wat as tydverdryf of stokperdjie en nie vir eie finansiële gewin nie, beoefen word. Glick (In Sobel 1943:169) beskryf ‘n gemeenskapsgerigte uitdrukkingsvorm wat deur mense as uitbouende aktiwiteit beoefen word en nie as bron van inkomste dien nie as volg:

It [Community Theatre] is one of the most unusual, too, for it means that Mr. or Mrs. Busy-During-the-Day America, at night steps into the theatre and engages in active play production as producer, actor, scene shifter, electrician, prop boy, scene and costume designer, box office manager. Not because he wishes to make money and commercialize the stage, but because he loves the theatre and has found a new outlet for his leisure time activities. Today this Community Theatre Movement means that a new type of theatre has come into being; a non-profit making, non-professional, educational, social, and recreational theatre. It may rightly be said to be the Theatre of Democracy, for it is a theatre of the people, by the people and for the people. It represents the cooperative effort in every community of the people of that community, a cross section of the entire town; bricklayers and carpenters, stenographers and dowagers, doctors and debutantes, all drawn together by a common interest - theatre. Let a group of stage-struck Americans get together, be they bankers, lawyers, stenographers, teachers, society matrons, factory

⁸ Die woord *amateur* is afgelei van die Latynse woord *amator* wat dui op iemand wat 'n voorliefde vir iets het (Du Toit 1988:13).

workers, and someone is bound to say, 'Let's put on a play'. And another Community theatre is born.

Die klem val hier sterk op die toeganklikheid van kreatiewe uitdrukking vir almal, elkeen se reg tot deelname en elkeen se reg om sy opinie te lug deur middel van kreatiewe rituele en aktiwiteite, ongeag klas of beroep. Die amateur-beweging in Amerika het in die vroeë 1900's begin ontwikkel tot 'n sterk toeganklike teaterliggaam. Bogenoemde omskrywing deur Carl Glick is in 1943 gepubliseer – 'n tydperk van opbou, ontwikkeling en mobilisasie van die Amerikaanse volk.

Percy Mackaye (In Sobel 1943:169,170) het reeds in 1909 in hierdie trant oor teater in Amerika begin skryf en verklaar dat teater toegewyd moet wees aan die publiek en nie vir eie individuele gewin beoefen moet word nie. Groepe wat uit hierdie beweging in Amerika ontwikkel het, is "Community Theatres" of "Civic Theatres" genoem, en "...they were becoming the expression of the people of that community" (Sobel 1943:170). Mackaye (In Sobel 1943:170) se definisie van gemeenskapsteater het as slagspreuk vir die meeste "Community-" of "Civic"-teaters gedien:

There is participation; there is creative expression; there is neighborly ritual.

Uit die voorafgaande aanhalings waarin Amerikaanse amateuraktiwiteite onder die term "Gemeenskapsteater" bespreek word, kan 'n paar waardevolle afleidings gemaak word oor die gebruik van die begrip in ontwikkelde lande. Die term "Gemeenskapsteater" word hier gebruik om teateraktiwiteite te omskryf wat deur lede van 'n spesifieke gemeenskap vir die ander lede van die gemeenskap aangebied word. Onderwerpe waarby lede van die gemeenskap aanklank vind, kry gestalte in die teateraktiwiteite, omdat die individue betrokke by die kreatiewe aktiwiteit, lede van die betrokke gemeenskap is en gemeenskaplike belange het. Die belang van teater as toeganklike uitdrukkingsaktiwiteit vir almal en die positiewe invloed wat dit op die gemeenskap as geheel het, staan sentraal.

Die Amerikaanse siening van Gemeenskapsteater as amateurteater, kom ook in *The Cambridge Guide to World Theatre* voor. Verdere benaminge soos onder andere “*Little Theatre*” of “*Civic Theatre movement*” word verskaf om hierdie amateurbeweging te beskryf (Banham 1988:224,225). Die amateuraktiwiteit wat onder hierdie terme en ook “Community Theatre” bespreek word, is nie almal gebaseer op kollektiewe samewerking nie en formele teatervenues word nie as optreeruimte uitgesluit nie, hoewel die mense wat hierby betrokke is dit nie noodwendig vir finansiële gewin doen nie. Baie van hierdie amateuraktiwiteite fokus op literêre toneelstukke en toon nie noodwendig ’n spesifieke sosiale inslag of politieke konnotasie nie.

2.2.2 Kerneienskappe van Gemeenskapsteater in ontwikkelde lande

Enkele relevante aspekte wat na vore gekom het in bogenoemde omskrywings word vervolgens kortliks bespreek.

Die term “Gemeenskapsteater” kan gebruik word vir teater met ’n direkte politieke inslag en ook vir teater met geen spesifieke politieke inslag nie. Die afleiding kan dus gemaak word dat Gemeenskapsteater met of sonder politieke doelstellings kan wees.

Gemeenskapsteater word onder meer beskryf as ’n kollektiewe aktiwiteit. Die kollektiewe aard van Gemeenskapsteater sluit dus die werk van individuele dramaturge uit wat ’n drama sonder die medewerking van die akteurs of lede van die gemeenskap skryf. Hierdie kollektiewe aard vind neerslag in sowel die skeppingsproses as die tema. Eersgenoemde sluit dikwels improvisasies deur lede van die groep in en die gekose tema verteenwoordig ’n onderwerp wat relevant vir die teikengemeenskap is. Relevante onderwerpe kan sosiaal, ekonomies, sosio-ekonomies en polities van aard wees.

Gemeenskapsteater-aktiwiteite word nie net tot formele teaters en prosceniumverhoë beperk nie. Die feit dat hierdie teateraktiwiteite nie tot formele teaters beperk is nie, bring mee dat ’n breër gehoor bereik kan word. Teateraktiwiteite kan na ’n teikengehoor geneem word en aangebied word in enige geskikte ruimte, hetsy binne-of buitenshuis.

Hierdie ruimtes is dikwels bevorderlik vir die informele en aktiewe verhouding tussen die akteurs en gehoor en is daarom bevorderlik vir gehoordeelname. Laasgenoemde ondervang ook die kollektiewe aard en relevansiegerigde tema van Gemeenskapsteater.

Samevattend kan dus gesê word dat die hierdie sieninge die kollektiewe aard van Gemeenskapsteater ten opsigte van die skeppingsproses, tema en aanbiedingsruimte bevat. Die term kan egter ook gebruik word vir amateurteateraktiwiteite wat in meer formele teaterruimtes plaasvind en nie noodwendig fokus op kollektiewe skeppingsprosesse of relevante gemeenskapsonderwerpe nie.

2.3 Die term “Gemeenskapsteater” soos gebruik in post-koloniale Afrika-lande

Teatergebruike en -sisteme in Suid-Afrika toon dikwels ’n sterk Europese invloed, maar toon ook eienskappe binne die Afrika-konteks. ontwikkelende lande, onder andere post-koloniale Afrika-lande, verskil soms van ontwikkelde lande ten opsigte van teatervorme en -sisteme. In hierdie afdeling word die gebruike en toepassings van Gemeenskapsteater in sekere post-koloniale lande ondersoek.

Geen van die vakwetenskaplike bronne wat geraadpleeg is, brei uit oor die kontemporêre gebruike en interpretasies van gemeenskapsteater in ontwikkelde lande nie. Die Theatre Handbook and Digest of Plays is ’n te vroeë uitgawe. Banham (1988:988,989) verwys in The Cambridge Guide to World Theatre na die gebruik van gemeenskapsgebaseerde teateraktiwiteite onder die term “Third World Popular Theatre” en in The Continuum Companion to the Twentieth Century Theatre (Chambers 2002:586-589,758-761) word die term “Popular/People’s Theatre” en “Theatre for Development” gebruik om na gemeenskapsgebaseerde teater in onder andere post-koloniale lande te verwys⁹.

⁹ Sien hoofstukke 3 en 4.

2.3.1 Algemene sieninge oor Gemeenskapsteater deur praktisyns in post-koloniale Afrika-lande

Die klem val sterk op die ontwikkelingspotensiaal van die gemeenskapsteateraktiwiteit in post-koloniale Afrika-lande. In verslae van gemeenskapsteater-kongresse en -vergaderings word die term “Gemeenskapsteater” gebruik as begrip om teateraktiwiteite te beskryf met gemeenskapsontwikkeling en bewusmaking as primêre doelwit (Wa Thiong’o 1993/94:71,72 en Wa Mirii 1986:15-20). In sekere gevalle dra die ontwikkelings-, mobilisasie- of bewusmakingsagenda meer gewig as die blote vrye uitdrukkingspotensiaal van die gemeenskapsteateraktiwiteite. Stephen Chifunyise (In Wa Mirii 1986:15,16) het as Direkteur van die Departement Kuns en Kultuur in Zimbabwe, in sy openingstoespraak van ’n Gemeenskapsteater-werkswinkel in Bulawayo (1986) gesê:

If theatre is a people’s art, a people’s cultural heritage, then one sees the need for theatre to help the community develop culturally, economically and ideologically. This therefore means that community-based theatre groups are primarily agents of community development.

Hier word die verantwoordelikheid van gemeenskapsontwikkeling voor die deur van die gemeenskapskunstenaar gelê. Teater word as ‘n uitdrukkingsinstrument beskou, ’n medium om spesifieke sake aan te spreek en probleme op te los. Ngugi Wa Mirii¹⁰ (In Thiong’o 1993/94:72) verklaar tydens sy teaterwerkzaamhede in Zimbabwe in 1993:

I would want to see theatre develop as an entity to promote unity and development. I would like it to be used as a tool to help the marginalized in our societies. It should be instrumental in the celebration of a new cultural awakening. It should be free of censorship. Theatre should reinforce democratic movements (In Thiong’o Ngugi 1993/94:72).

¹⁰ Ngugi wa Mirii was betrokke by die Kamiriithu teaterprojek in Kenia. Hy het later as politieke banneling in Zimbabwe gewerk.

In post-koloniale Afrika-lande is ontwikkeling, hetsy op ekonomiese of sosiologiese vlak, 'n kernvraagstuk. Teater wat gerig is op gemarginaliseerde gemeenskappe word in die konteks van ontwikkelende lande dus sterk verbind met ontwikkeling.

Kollektiewe samewerking, die hantering van relevante onderwerpe en vorme waarby die gemeenskap sal aanklank vind, word as belangrike aspekte van gemeenskapsteater uitgelig. Ngugi Wa Thiong'o (1993/94:71)¹¹ verduidelik gemeenskapsteater deur dit teenoor "konvensionele teater"¹² te stel:

The concept of community theatre opposes itself to that of 'conventional theatre'. It emphasizes participation in a collective spirit. In form, it utilises dialogue, mime, dance and song - skills the community already possesses. In content, community theatre privileges conscientisation over key concepts of conventional theatre, such as, unity of content and form.

Saam met die klem op kollektiewe samewerking, relevante temas en bekende uitdrukkingsvorme, word ook gefokus op die vestiging en versterking van die bewusmakingskomponent¹³ in gemeenskapsteateraktiwiteite.

Verskeie praktisyns en akademici (onder andere Wa Mirii en Gecau 1990) beskou die Kamiriithu-teaterprojekte as goeie voorbeelde van gemeenskapsteateraktiwiteite in post-koloniale Afrika¹⁴. *Ngaahika Ndeenda*, die bekendste Kamiriithu-teaterprojek, word daarom vervolgens in besonderhede bespreek om sekere beginsels en beskouinge rondom gemeenskapsteater in hierdie konteks te belig.

¹¹ In 'n verslag oor 'n kongres aangebied deur die Zimbabwe Association of Community Theatre (ZACT) waar 350 Afgevaardigdes bymekaar gekom het in Harare (1993).

¹² In hierdie konteks verteenwoordig die term "konvensionele teater" heel waarskynlik meer formele (professionele) teateraktiwiteite in gevestigde teaterruimtes.

¹³ Sien hoofstuk 4.

¹⁴ Die projekte word ook Teater vir Ontwikkeling en/of Populêre Teater genoem. Sien Mlama (1991) en Byam (1999).

Ngaahika Ndeenda ("I will marry when I want") was die eerste gemeenskapsgebaseerde teaterproduksie wat deur Ngugi wa Thiongo en Ngugi wa Mirii, as 'n projek vir die Kamiriithu Community Education and Cultural Centre in samewerking met inwoners van Kamiriithu, in 1977 geskep is.

Kamiriithu is 'n klein dorpie in Kenia waarvan die inwoners in die middel sewentigerjare grootliks in drie groepe verdeel was, naamlik die industriële werkers (meestal van die Bata-skoenfabriek), plaaswerkers en werkloses. In 1975 het die mense van Kamiriithu 'n gemeenskapssentrum, Kamiriithu Community Education and Cultural Centre (KCECC), laat bou. Die doel was om die lewenstandaard van die gemeenskap te verhoog deur middel van opleiding en opvoedkundige aktiwiteite. Die eerste projek van die KCECC was 'n geletterdheidsprojek wat in Junie 1976 geloods is. Die projek was suksesvol en teen die einde van die jaar kon al die studente in Kikuyu (die dorpenaars se spreektaal) lees en skryf. Die volgende stap was sterker kultuurbedrywighede en Ngugi wa Thiongo is saam met Ngugi wa Mirii in 1977 gevra om 'n toneelstuk oor Kamiriithu te skryf. Op daardie stadium is daar nog geen toneelstukke in Kikuyu geskryf nie. Die aanvanklik redes vir die aanbieding van teater in die gemeenskapssentrum, was om as vermaaklikheid en opvoedkundige medium te dien. Die teks en ander materiaal rondom die produksie sou as opvolgleeswerk vir geletterdheidsstudente kon dien en die produksie sou ook die sentrum in staat stel om fondse in te samel vir ander programme en lopende uitgawes (Ngugi wa Thiongo in Koren-Deutsch 1993:34).

Ngaahika Ndeenda het 2 Oktober 1977 geopen en al die optredes was uitverkoop. Die groep het op 16 November 1977 'n lisensie gekry om die optrede-tydperk te verleng. 'n Tema wat na vore gekom het in die produksie, was dat die lewensomstandighede van sekere gemeenskappe nie juis na die bevryding van kolonialisme verander het nie en dat die staat steeds voortgaan om die mense op grondvlak te onderdruk. Die aanvanklike agenda van die projek was nie om kritiek op staatsbedrywighede te lewer nie. Die onderwerp het na vore gekom tydens werksinkelsessies waar gemeenskapslede geleentheid gekry het om hulle opinies te lug. Die insluiting van hierdie gemeenskapsrelevante onderwerpe was dus 'n byproduk van die kreatiewe proses. As

gevolg van die relevante politieke aspek het die toneelstuk groot gehore getrek en is dit as 'n bedreiging vir die staat gesien. Die verlengingslisensie is op 16 Desember 1977 deur die staat teruggetrek en Ngugi wa Thiongo is 'n maand later ge-arresteer. Ngugi wa Thiongo en Ngugi wa Miri het uiteindelik hulle teaterwerk as politieke bannelinge in ander Afrika-lande voortgesit (Koren-Deutch 1993). Beide was op 'n stadium werksaam in Zimbabwe om gemeenskapsteateraktiwiteite en strukture te bevorder (Thiongo 1993/94 en Wa Mirii 1996).

Volgens Bjorkman (1989:53) was dit die eerste keer in moderne teater in Kenia dat 'n groep 'n toneelstuk "about the people, for the people and in the people's own language", opgevoer het. *Ngaahika Ndeenda* was dus 'n kollektiewe projek waarby grootliks die hele gemeenskap betrokke was. Die mense van Kamiriithu het selfs 'n teater met pawiljoene gebou wat 2000 mense kon huisves. Die repetisies het in die opelug plaasgevind en het as gevolg hiervan gehore na repetisies gelok. Dit het meegebring dat die lede van die gemeenskap wat nie direk by die projek betrokke was nie, steeds insette kon lewer tydens die skep daarvan. Ngugi wa Thiongo het die betrokkenheid van die hele gemeenskap by die opvoering van *Ngaahika Ndeenda* grootliks toegeskryf aan die ope-repetisies in Kamiriithu:

In the theatre that I was used to in school and colleges, the actors rehearsed more or less in secrecy and then sprung the finished perfection on an unsuspecting audience ... Kamiriithu was the opposite of this. Some people in fact were recruited into the acting team after they had intervened to show how such and such a character should be portrayed (Thiong'o 1993/94:72).

Die inagneming van die gemeenskap waarbinne die kreatiewe projek plaas gevind het, het dus 'n direkte invloed op die eindproduk gehad.

Een van die doelstellings van die projek was om mense wat nie meer vertrou in hulle eie uitdrukkingsvermoë gehad het nie, by 'n kollektiewe kreatiewe te betrek. Die eindproduk moes vermaaklik wees en ook vir lede van die gemeenskap wat nie by die skeppingsproses betrokke was nie, 'n geleentheid bied om as gehoorlid deel te wees van

'n uitdrukkingsaktiwiteit in hulle eie taal met karakters waarmee hulle kon identifiseer (Gecau en Wa Mirrii 1990:61,62). Laasgenoemde kan maklik as vanselfsprekend beskou word. Die realiteit is egter dat baie gemeenskappe as gevolg van vroeëre of huidige onderdrukkende toestande – hetsy polities, ekonomies of sosiaal van aard – nie hulleself vryelik kan uitdruk nie. Daarby ontbreek die nodige infrastruktuur vir vrye uitdrukking. Ook het hulle vertroue in hulle eie kreatiewe- en skeppingsvermoë verloor. Projekte soos *Ngaahika Ndeenda* word bedryf met die uitgangspunt dat mense se vertroue in hulle eie uitdrukkingsvermoë versterk moet word wanneer gemeenskappe gehelp word om die nodige infrastruktuur vir kreatiewe uitdrukking te skep. Die fokus val op die ontwikkeling van teatervaardighede en die bemagtiging van gemeenskapskunstenaars om teater vir, deur en van die mense te skep.

Die teateraktiwiteite in Kamiriithu, is 'n goeie voorbeeld van die toepassing van kollektiewe samewerking, die skep van 'n alternatiewe en meer toeganklike opvoerruimte, die invloed van die gemeenskap op die kreatiewe proses en die ope-deur teorie in werking tot die voordeel van 'n kreatiewe eindproduk. Hierdie kreatiewe projek het 'n definitiewe invloed op die lede van die gemeenskap gehad. Deur die loop van die projek het die mense selfvertroue opgebou om uiting te gee aan kwelpunte. Die teaterproduksie het ten einde as spreekbuis gedien vir 'n groep mense wat steeds onderdruk en te nagekom gevoel het.

2.3.2 Kemeienskappe van Gemeenskapsteater in post-koloniale Afrika-lande

Kollektiewe samewerking en die toeganklikheid van teateraktiwiteite kom na vore in die gebruike van Gemeenskapsteater in post-koloniale Afrika-lande. Die toeganklikheid van teateraktiwiteite is op meer as een vlak belangrik. Die teateraktiwiteite moet plaasvind in ruimtes wat maklik bereikbaar is vir die gemeenskap. Gemeenskapsteater-aktiwiteite moet ook ten opsigte van vorm toeganklik wees vir teikengemeenskappe, dit wil sê bekende uitdrukkingsvorme kan gebruik word en geleenthede moet geskep word sodat lede van die gemeenskap insae kan lewer ten opsigte van vorm en struktuur. Oop-repetisies (dit wil sê toeskouers is welkom) is een metode om die kreatiewe proses oop te

stel vir mense van die gemeenskap wat nie direk by die teaterprojek betrokke is nie. 'n Ander metode is om gemeenskapslede deur die loop van die kreatiewe proses te raadpleeg en by die kreatiewe proses te betrek, selfs al is die akteurs verteenwoordigend van die teikengemeenskap. Gemeenskapsteater moet ook toeganklik wees ten opsigte van die temas wat aangeraak word. Klem word geplaas op die bewusmakings- en mobiliseringspotensiaal van Gemeenskapsteater-aktiwiteite binne gemarginaliseerde gemeenskappe. Wanneer teateraktiwiteite gerig op gemarginaliseerde groepe relevante kwessies in bekende vorme uitbeeld, kan dit gemeenskapskommunikasie aanmoedig. Die ontwikkelingspotensiaal van gemeenskapsgerigte teater in gemarginaliseerde gemeenskappe kom sterk na vore. In sekere gevalle word die ontwikkelingspotensiaal 'n primêre doelwit van die teateraktiwiteite.

2.4 Gemeenskapsteater in Suid-Afrika

Kongresverslae en maandelikse nuusblaai van die Nasionale Gemeenskapsteater vir Opvoeding en Ontwikkeling Netwerk en Community Arts Network (vier plaaslike¹⁵ nie-regerings-teaterorganisasies, naamlik New Africa Theatre Project, Young People's Education Trust, Action Workshop en Community Arts Project), kursusmateriaal van die Community Arts Project wat 'n Gemeenskapsteaterkursus aanbied en artikels oor die Cape Flats Players, is onder andere geraadpleeg om die gebruike en toepassings van die term "Gemeenskapsteater" in Suid-Afrika vas te stel. Vraelyste is op 'n nasionale gemeenskapsteaterkongres versprei om die definisie en gebruike van die begrip op grondvlak vas te stel.

Die Cape Flats Players wat as een van die oudste gemeenskapsteatergroepe beskou word, is in 1973 aan die Universiteit van die Wes-Kaap deur onder andere Adam Small gestig. Met verloop van tyd en met groter betrokkenheid van gemeenskapslede, het die teatergroep meer gemeenskapsgebaseerd geraak en nie meer direk met die universiteit verbind nie (Smith 1987:78 en <http://www.artsdiary.org.za/guide99/theatre.html>). Die spelers is amateurs met ander voltydse beroepe, hoewel individuele lede rolle in

¹⁵ Geleë in die Wes-Kaap, Suid-Afrika.

professionele teater en televisieproduksies vertolk het. Hierdie groep se opvoerings sluit oorspronklike dramas, satiriese fragmente en dramatisering van poësie in (Smith 1987:78,79). Hierdie groep fokus veral daarop om relevante sosiale probleme uit te lig. Daarom was hulle opvoerings in die sewentiger- en tagtigerjare sterk polities van aard. Hoewel die groep veral die afgelope jare in formele teaterruimtes optree, sluit hulle geensins informele en selfgeskepte teaterruimtes in gemeenskappe uit nie (<http://www.artsdiary.org.za/guide99/theatre.html>).

NACTED (Nasionale Gemeenskapsteater vir Opvoeding en Ontwikkeling Netwerk in Suid-Afrika) het na hulle jaarlikse kongres in 2000, 'n verklaring aan lede gestuur waarin die gebruik van gemeenskapsteater as instrument en wapen vir die ontwikkeling van menseregte en massa-onderrig aangemoedig word. Hulle onderneem om druk op die Suid-Afrikaanse regering te plaas vir die voortsetting van Gemeenskapsteater as opvoedkundige medium. NACTED verklaar dat die teaternetwerk die term “Gemeenskapsteater” sal gebruik vir gemeenskapsgebaseerde teaterprojekte wat op gemeenskapsontwikkeling gerig is:

We will continue using the word Community Theatre as an identification word for our sector. We will with no apology clear all misconceptions and denominations of the word Community Theatre. We will use Community Theatre as a tool and weapon for human rights development and mass education (NACTED National Conference Declaration. 2000:1)

Uit bogenoemde verklaring en die netwerk se doelwitte,¹⁶ onder andere om teater vir ontwikkeling onder die term “Gemeenskapsteater” te bevorder, is dit duidelik dat die netwerk teater vir gemeenskapsontwikkeling en -bemagtiging promoveer. NACTED het dit veral ten doel om 'n infrastruktuur vir teateraktiwiteite te ontwikkel wat as instrument vir bevryding, ontwikkeling en opvoedkunde in die onderskeie Suid-Afrikaanse gemeenskappe aangewend kan word. Die netwerk moedig gemeenskapsgerigte teaterpraktisyns aan om by gemeenskapsontwikkelingsprojekte te affilieer, of om 'n

¹⁶ Die doelwitte van NACTED soos gestel in elke uitgawe van hulle maandelikse nuusblad *Imbumba*.

ontwikkelingsmoontlikheid te identifiseer met die oog op toekomstige gemeenskapsprojekte.

Simba Pemhenayi¹⁷ het as voorsitter by die NACTED-kongres in Wilgespruit, Gauteng (19-24 Februarie 1998) die basiese beginsels van Gemeenskapsteater voorgelê, naamlik teater in, vir, van, deur en saam met die gemeenskap. Indien dit nie alleen deur amateurs in die gemeenskap geskep word nie maan hy professionele teaterpraktisyns of kultuurwerkers binne die gemeenskap om die gemeenskapslede in ag te neem en te raadpleeg wanneer 'n teateraktiwiteit beplan word. Praktisyns moet sensitief wees vir uitdrukkingsvorme en onderwerpe waarby die gemeenskap aanklank vind en wat hulle verkies. Beide die teaterpraktisyn en gehoorlid moet die teatergeleentheid kan gebruik om hom/haar uit te druk en bevestiging vir idees, kreatiwiteit en voorkeure te kry. Indien die doelwit is om die gemeenskap in die kreatiewe proses te verteenwoordig, moet die vorm en inhoud van die teateraktiwiteit deur die gehoor of teikengemeenskap bepaal word.

Beginnels vir gemeenskapsteater soos uiteengesit in kursusbateriaal van CAP (Community Arts Project)¹⁸ bevat onder ander dertien noodsaaklike stappe in die ontwikkeling van effektiewe Gemeenskapsteater:

- Bepaal teikengroep en aktuele kwessies
- Beplanning
- Probleem indentifisering
- Insameling van gegewens en informasie
- Data analisering
- Improvisasie
- Tekssamestelling
- Rolverdeling

¹⁷ Oorspronklik van Zimbabwe waar hy werksaam was as Gemeenskapsteaterpraktisyn. Hy was ook voorsitter van 'n nasionale gemeenskapsteaternetwerk in Zimbabwe.

¹⁸ Kursusbateriaal vir 'n Gemeenskapsteater-kursus in 1996 deur Simba Phemenayi.

- Repetisies
- Optrede
- Bespreking
- Evaluasie
- Opvolg

Hierdie stappe beskryf 'n proses waartydens teaterpraktisyns of kultuurwerkers 'n gemeenskap of groep help om probleme wat in daaglikse handelinge ondervind word, te identifiseer, bespreek en kreatief daarmee om te gaan om sodoende saam oplossings uit te werk wat later prakties toegepas kan word. Die teatergroep of kultuurwerkers bepaal die teikengemeenskap op wie die teateraktiwiteit gemik gaan word. Teaterpraktisyns kan ook kies om teaterprojekte in hulle eie gemeenskap te loods. Voor die gemeenskap die geleentheid kry om hulleself kreatief uit te druk, word 'n probleem of aktuele kwessie deur middel van werkswinkels of besprekings identifiseer. Die teatergroep skep dan 'n toneelstuk rondom die bepaalde onderwerp wat weer voor die teikengemeenskap opgevoer word. Tydens die rolverdeling kan lede van die gemeenskap gevra word om saam met die teatergroep te werk en by die rolverdeling ingesluit word. Indien repetisies in die ope-lug geskied of in 'n ruimte wat toeganklik is vir meeste gemeenskapslede, kan die repetisieproses ook oopgestel word aan die publiek. Dit beteken dat enige persoon vry is om 'n bydrae te lewer tydens die kreatiewe proses. Die doel van besprekings direk na optredes, is om gemeenskapslede verder te betrek by die sake waarmee daar in die kreatiewe proses omgegaan is. Verdere probleemoplossings-aksies (in die regte lewe, buite die fiktiewe drama) kan na optredes bespreek en beplan word. Tydens die opvolgssessie besoek die kultuurwerkers weer die gemeenskap (as hulle van buite die gemeenskap is) om probleemoplossings-aktiwiteite te monitor¹⁹.

Gemeenskapsteaterverteenwoordigers van die nege provinsies in Suid Afrika wat die NACTED-kongres, September 1998, in Umtata bygewoon het, is gevra om 'n vraelys²⁰ rondom gemeenskapsgebaseerde teater en -aktiwiteite in te vul. Sewentien vraelyste is

¹⁹ Hierdie stappe en prosesse stem ooreen met aktiwiteite wat ook as Teater vir Ontwikkeling bekend staan.

volledig ingevul en teruggestuur. Agt kandidate beoefen gemeenskapsteateraktiwiteite voltyds. Die ander nege is as amateurs by teateraktiwiteite in hulle gemeenskappe betrokke. Nege het aangedui dat hulle koördineerders of stigters is van 'n teatergroep en die res het hulleself as lede van 'n teatergroep beskryf. Van die sewentien gemeenskapsteatergroepe waarvan verteenwoordigers die vraelyste ingevul het, was een groep reeds 13 jaar aktief betrokke by teateraktiwiteite in hulle gemeenskap, twee vir tien jaar, een vir ses jaar, drie vir vyf jaar, twee vir drie jaar, vyf vir twee jaar en drie een jaar en minder. Die verteenwoordigers is gevra om 'n kort beskrywing of verduideliking vir die term "gemeenskapsteater" te bied, aangesien almal aangedui het dat hulle betrokke is by die beoefening van Gemeenskapsteater. Op die vraag "What do you think is Community Theatre" is die volgende antwoorde ontvang:

- Community Theatre is a means of communication which is easily accessible to everybody within the community. It is a tool which is used to highlight some communal problems and to help to deal away with them.
- Education for illiterates.
- Way of exposing talent and entertaining people.
- Community Theatre is an art and entertaining area.
- Community Theatre is a way of communication.
- People's theatre that addresses community as well as social issues.
- People's commitment to show [their] society what is happening.
- Theatre which is based in the community and addresses community problems.
- Community Theatre is interaction among community members through their actions.
- Community Theatre includes many structures.
- It is a theatre which involves the community, helping the community to solve their problems by giving them a message through staging.
- Community Theatre is a specific community showing their talents.
- Theatre that deals with community issues, that educate, make people identify themselves, theatre that shares ideas in addressing problems within the community.
- Theatre based on community development in terms of drama, dance, music, writing, storytelling and also to uplift or maintain our cultural background.

²⁰ Sien bylaag 1.1.

- Community theatre is a mirror to the people.
- Community Theatre is where acting in theatre is done by the people for the people.
- Community theatre is a kind of theatre that is deeply rooted in our history.

Gemeenskapsteater kan beskryf word as 'n instrument om probleme binne die gemeenskap op te los, 'n effektiewe kommunikasie-medium en as 'n medium en spreekbuis vir opvoedkundige boodskappe. In die antwoorde word oor die algemeen meer op die ontwikkelingspotensiaal van die teateraktiwiteit gefokus en minder op die kreatiewe proses. 'n Klein hoeveelheid het die fokus net op teater as kreatiewe uitdrukkingsvorm geplaas. Die blootlegging van talent deur middel van teater as uitdrukkingsaktiwiteit in die gemeenskap en die voordeel wat dit vir alle lede van die gemeenskap inhou, kom in die antwoorde na vore. Die feit dat teater as effektiewe medium vir gemeenskapskommunikasie dien en as opvoedingsinstrument gebruik kan word, kom ook in die antwoorde navore. In hierdie verband moet die werk deur teaterpraktisyns soos Phyllis Klotz en Mavis Taylor in ag geneem word. Klotz het met die stigting van organisasies soos Young People's Education Trust en Sibikwa teater as instrument vir probleemoplossing en opvoedkundige gebruike in sekere Suid-Afrikaanse gemeenskappe gevestig (Community Arts Letter November 1997 en <http://www.partnership.mmu.ac.uk/drama/archive.html>.) Taylor het pionierswerk in Suid-Afrika gedoen met haar sterk fokus op die toeganklikheid van teater as uitdrukkingsaktiwiteit vir alle lede van die samelewing, insluitend gemarginaliseerde gemeenskappe. Taylor het onder andere die nie-regeringsorganisasie New Africa Theatre Project gestig om teaterpraktisyns uit gemarginaliseerde gemeenskappe op te lei (<http://web.net.ac.za/depts/dpa/monpaper/97-no34/mavis.htm>).

Op die vraag oor watter ruimtes vir optredes gebruik word, het drie verteenwoordigers aangedui dat hulle in teaters soos byvoorbeeld die Mark Teater Laboratorium optree. Die meeste gemeenskapsteatergroepe maak gebruik van gemeenskapsale, kerksale, skoolsale of klaskamers en opelug-areas om 'n spesifieke teikengehoor te bereik. Hoewel meer

teatervenues na 1996²¹ toeganklik is vir kleiner teatergroepe, bestaan daar steeds min of geen teaters in vroeër onderdrukte en agtergeblewe gemeenskappe nie. Omdat die meeste gemeenskapstoneelstukke aanvanklik geskep word vir venues met min tegniese ondersteuning, maak dit hierdie toneelstukke meer mobiel en toeganklik vir gehore wat nie formele teateruimtes kan besoek nie.

Al die verteenwoordigers wat die vraelyste ingevul het, maak gebruik van kollektiewe kreatiewe prosesse om 'n eindproduk vir optrede te skep. Die tekste word gesamentlik op demokratiese wyse deur die onderskeie teatergroepe geskep. In sekere gevalle word die repetisieproses oopgestel sodat gemeenskapslede wat nie aan die onderskeie teatergroepe behoort nie, steeds insette kan lewer. Die Gemeenskapsteater-vertenwoordigers wat die vraelyste ingevul het, het ook aangedui dat uitdrukkingsvorme soos danse en populêre- of tradisionele liedjies gebruik word in 'n poging om aanbiedinge meer vermaaklik en populêr te maak.

Kruger (1999:191,199-204) gee 'n kort beskrywing van die Gemeenskapsteater-beweging in die "apartheid- en post-anti-apartheid teater"²² in Suid-Afrika. Volgens Kruger word die Gemeenskapsteater-beweging deur amateurs en professionele teaterpraktisyne in Suid-Afrika bedryf. Die groepe poog om hulle teateraktiwiteite so toeganklik as moontlik vir die teikengemeenskappe te maak. Tegnieke, soos om funksionele, vervoerbare stelle te gebruik en om met relevante onderwerpe kreatief om te gaan, word aangewend om meer mense aan teaterervaringe bloot te stel as wat moontlik is in formele professionele teaters. Die Gemeenskapsteater-bewegings skep egter 'n teelaarde vir diverse opinies en produkte juis omdat dit gebaseer is op elke individu se reg om hom/haar-self deur middel van teater uit te druk. Die beweging in Suid-Afrika is geen uitsondering nie. Kruger (1999:204) merk op dat daar probleme ontstaan om gemeenskapsteater-aktiwiteite te kategoriseer.

²¹ Na die afskaffing van die Streeksrade vir die Uitvoerende Kunste.

²² Oliphant (1992) maak ook gebruik van die beskrywing "post-anti-apartheid".

If community theatre (...) intersects aesthetically and institutionally with theatre at places like the Market²³, it also overlaps with the pedagogical theatre (aka theatre for development) sponsored by non-theatre professionals in institutions... (Kruger 1999:204)

Sekere gebruike van die term “Gemeenskapsteater” in Suid-Afrika oorskrei dus die grense tussen eksperimentele teater en Teater vir Ontwikkeling. Kruger maak ook ’n verwysing na Gemeenskapsteater, post-1994 in Suid-Afrika, met geen politieke doelwitte nie, en wat professionele teaterpraktisyns en amateurs betrek in toneelstukke wat met onderwerpe van plaaslike belang omgaan. Hierdie opinies vind weerklink in die antwoorde op die vraelyste wat onder gemeenskapsteaterpraktisyns in Suid-Afrika versprei is.

2.5 Gevolgtrekkings

Die gebruik van die term “Gemeenskapsteater” is in Suid-Afrika meer divers as in ander post-koloniale Afrika-lande. Die ontwikkelingspotensiaal van Gemeenskapsteater kom egter sterker na vore in Suid-Afrika as in ontwikkelde Westerse lande.

Die frase “teater vir, deur en van die mense” word gereeld in terme van gemeenskapsgebaseerde teater gebruik²⁴. Die begrip “die mense” verwys meestal na die gemarginaliseerde groepe in ’n samelewing, byvoorbeeld die massa gewone werkers en werklose mense. Hoewel daar in die omskrywings in die konteks van ontwikkelde lande ook melding gemaak word van “teater vir, deur en van die mense”, word daar nie noodwendig net na die gemarginaliseerde groepe in die samelewing verwys nie. Wanneer daar oor die toeganklikheid van teater vir, deur en van “die mense” in post-koloniale Afrikalande gepraat word, word daar egter meestal na groepe met spesifieke ekonomiese en sosiale tekortkominge verwys.

²³ Die Markteater in Johannesburg is as eksperimentel teatervenue toegelaat om toneelstukke te huisves wat nie by ander teaterruimtes toegelaat is nie.

²⁴ Sien ook 3.6.2.

Gemeenskapsteater poog om mense te bemagtig deur middel van kollektiewe kreatiewe rituele. Onderwerpe van plaaslike belang word as fokus- en vertrekpunt gebruik. Die kreatiewe proses wat deel van die Gemeenskapsteater-aktiwiteit vorm, mag verskuilde gevoelens van onderdrukking of ontevredenheid vir die eerste keer ontmasker. Hierdie is dan 'n onvermydelike produk van die kreatiewe bemagtingsproses. Gemeenskapsteater mag in hoogs gepolariseerde en gepolitiseerde gemeenskappe outomaties deel vorm van 'n breër politieke beweging met sterk wortels op voetsoolvlak. Gemeenskapsgebaseerde teater in die apartheidsjare in Suid-Afrika en die sentrale rol daarvan in die massa demokratiese beweging, is 'n voorbeeld hiervan. Hoewel die sieninge in ontwikkelde lande ook op 'n politieke konnotasie dui, is daar voorbeelde van teateraktiwiteite wat geen politieke inslag het nie. Die politieke inslag van die teateraktiwiteite word dus bepaal deur die gemeenskap waarbinne dit plaasvind.

Die keuse van 'n venue en die spesifieke optree- en gehoorarea plaas klem op die belangrike rol wat die opvoerruimte speel. Hoewel Gemeenskapsteater-groepe in ontwikkelde lande van die noodwendige gebruik van formele teaters bevry is, het alle groepe in post-koloniale Afrika-lande nie altyd 'n wye spektrum venues om van te kies nie. 'n Tekort aan teaters en beperkte toegang tot toegeruste lokale is 'n realiteit in post-koloniale Afrikalande. In Suid-Afrika is 'n beperkte aantal formele teateruimtes buite die stede beskikbaar²⁵. Gemeenskapsgerigte teateraktiwiteite sal dus in Suid-Afrika meestal in informele teateruimtes plaasvind.

Gemeenskapsteaterpraktisyns steun sterk op die gehoordeelname tydens optredes. Groepe wil die gehoor by die aksie of inhoud van hulle produksies betrek om deur middel van gehoordeelname 'n reaksie by die gehoor te ontlok. Die optredes word ook 'n geleentheid vir gehoorlede om hulleself uit te druk en reaksie op aksie te toon. Die gehoor moet dus nie van die aksie vervreem word nie. In sekere gevalle word die gehoor by die aksie betrek deur die grense tussen speelruimte en gehoorarea te oorbrug. Die aksie kan ook rondom die gehoor plaasvind, teenoor die meer afgebakende speelruimtes waarna die gehoor moet kyk in proscenium-teaters.

²⁵ Sien hoofstuk 1.

Alhoewel alle Gemeenskapsteaterpraktisyns (in toepassings buite die Amerikaanse amateurtoneel-konteks) nie teater as amateurs bedryf nie, sluit dit nie amateurspelers uit nie. Die beginselfrase “teater deur, vir en van die mense” bevestig die toeganklikheid van teater vir enige een wat dit wil beleef.

In Gemeenskapsteater verskuif die fokus van individuele spesialisasie tot werksprosesse en aktiwiteite wat groter groepe betrek en so klem lê op meer diverse, kollektiewe en verteenwoordigende uitdrukkingsvorme. Klem word gelê op elke individu in ‘n samelewing se kreatiewe potensiaal. Die gebruik van kollektiewe kreatiewe prosesse vir die skep van teaterproduksies staan in Suid-Afrika meer bekend as Werkswinkelteater. Hierdie tegniek is sentraal tot die vryheid van kreatiewe uitdrukking en ook diep gewortel in Suid-Afrikaanse teater sedert die sestiger- en sewentigerjare en sal later breedvoerig bespreek word²⁶.

Oop toeganklike kreatiewe prosesse word aangemoedig teenoor die Westerse konsep van geslote repetisies. Hierdie proses het ten doel om gemeenskapskommunikasie aan te wakker. Publisiteit is ook minder belangrik as in die geval van formele teaters, omdat meer mense bewus is van die optrede wat beplan word. Die filosofie van toeganklike repetisies ondersteun die basiese grondbeginsel van toeganklikheid tot die kreatiewe uitdrukkingsritueel. Die toepassing hiervan wissel van gemeenskap tot gemeenskap.

Gemeenskapsgebaseerde teater kan nie aan een spesifieke uitdrukkingsvorm gekoppel word nie. Die gemeenskapslede moet self besluit watter uitdrukkingsvorm vir ‘n spesifieke projek gebruik moet word. Dit moet ‘n natuurlike en gemaklike uitvloeisel van die kreatiewe proses wees. Een van die sleutels tot suksesvolle Gemeenskapsteater is die gebruik van uitdrukkingsvorme waarby die spelers en gehoor aanklank vind – teater van en vir die mense. Wanneer die gemeenskap volle besit en beheer oor die kreatiewe proses het, sal uitdrukkingskanale gebruik word waarby maksimale aanklank gevind word. Alhoewel sekere teoretici spesifieke uitdrukkingsvorme as bepalend vir

Gemeenskapsteater beskou, hang die spesifieke gebruik van dans, sang, mimiek en poppeteater van die gemeenskap af waarbinne die uitdrukkingsaktiwiteite plaasvind.

In sommige gevalle, veral as mobilisasie in gepolariseerde samelewings die fokus is, word Gemeenskapsteater-aktiwiteite doelbewus teenoor formele of elitistiese teater gestel. As gevolg van die mobilisasie-fokus kan Gemeenskapsteater 'n term wees wat omruilbaar is met Populêre Teater en vorme soos Protesteater, Politieke Teater, Bevrydingsteater en Teater vir Ontwikkeling.

²⁶ Sien hoofstuk 5.

HOOFSTUK 3

Populêre Teater en ander verbandhoudende teatervorme

3.1 Inleiding

Populêre Teater is 'n terminologiese dilemma. Hierdie is nie slegs 'n eie mening nie, maar word ook as sulks uitgewys deur 'n verskeidenheid outoriteite, praktisyns en akademici wat oor hierdie onderwerp skryf²⁷. Die uiteenlopende toepassings van die voorvoegsel “populêr” veroorsaak dat verskillende teatervorme deur middel van dieselfde term beskryf word. Mda (1993:18) sê tereg:

Popular theatre, (...), indicates a wide, contradictory range of theatrical activities and different types of drama.

Die term “Populêre Teater” word gebruik om verskeie gemeenskapsgebaseerde teateraktiwiteite, asook ligte vermaak vir massa-gehoor te beskryf.

Lee (1970:2) sê in 'n studie oor Populêre Teater in Frankryk dat hierdie misleidende term 'n verduideliking nodig het voor aktiwiteite onder die term bespreek kan word en dat die betekenis wat aan “populêr” geheg word van kardinale belang is.

3.2 Die betekenis van “populêr” ten opsigte van Populêre Teater

Die woord “populêr” in die term onder bespreking is volgens Van Erven (In Epskamp 1989:63) as voorvoegsel nodig om 'n onderskeid te tref tussen teater wat werkersklasgehoor bedien en teater wat uitsluitlik op middelklasgroepe gemik is. Hy is van mening dat die meeste teateraktiwiteite aanvanklik as “populêr” bestempel kon word omdat die breë gemeenskap waarskynlik oorspronklik groter insae in kreatiewe optredes gehad het as wat vandag ten opsigte van professionele teaters moontlik is. Die ontwikkeling van 'n professionele teater wat as gevolg van inhoud, ligging en hoë

²⁷ Sien onder andere Mda (1993), Orkin (In Davis en Fuchs 1996), Steadman (1992 en in Gunner 1994), Epskamp (1989) en Oliphant (1992).

ingansfooie nie meer vryelik toeganklik vir almal is nie, speel 'n rol in die kleiner hedendaagse aanhang van sekere teateraktiwiteite. Van Erven (In Epskamp 1989:63) beklemtoon voorts ook die dubbelsinnigheid van en problematiek rondom die woord “populêr”:

Furthermore, the term popular is ambiguous itself. To some people it means ‘intended for the general public’, i.e. for all classes in society. To others, it has a more radical, political significance and means ‘of and for those people who sell their labo[u]r’; to this latter group, then the term ‘popular’ is generic and denominates workers, peasants, students, petty bourgeois employees, office workers and the like.

Hoewel die term “populêr” in baie gevalle aangewend word om inklusiwiteit te beklemtoon, verwys dit in ander gevalle na 'n spesifieke (gewoonlik onderdrukte of vroeër te nagekome) gedeelte van die samelewing.

Artiles (In Epskamp 1989:57) tref 'n onderskeid tussen die voorvoegsels “populêr” en “populisties”. Hy voer aan dat die voorvoegsel “populêr” gemoeid is met “die mense”²⁸ of dit wat aan “die mense” behoort. “Populêr” word hier gebruik om na teateraktiwiteite as uitdrukkingsmedium vir of deur die breë onderdrukte massa te verwys. “Populisties” word as voorvoegsel gebruik vir aktiwiteite wat die realiteit oppervlakkig uitbeeld om mense te vermaak. Die woord “populisties” dui in hierdie konteks dus eerder op vermaaklikheidsaktiwiteite wat op die breë kommersiële mark gemik is. Laasgenoemde opinie vind nie weerklank in alle toepassings van die term “populêre teater” nie.

Die *Oxford English Dictionary* (Simpson en Weiner 1989:124,125) verduidelik die byvoeglike naamwoord ‘popular’²⁹ onder andere as:

- belonging to the people
- Affecting, concerning, or open to all or any of the people; public

²⁸ Van Graan (1990:54) verduidelik dat “die mense” na die massa gewone werkers en werklose mense verwys wat oor die algemeen in 'n samelewing gemarginaliseer is.

²⁹ Die Engelse woord “popular” (in “popular theatre”) word as uitgangspunt gebruik.

- Belonging to the commonalty or populace; plebeian
- Having characteristics attributed to common people; low, vulgar, plebeian
- Intended for or suited to ordinary people. Adapted to the understanding or taste of ordinary people.
- designed to gain the favour of the common people.
- Attached or devoted to the cause of the people (as opposed to the nobility, etc).
- Finding favour with or approved by the people; like, beloved, or admired by the people
- Designating (aspects of) art and culture whose forms appeal to or are favoured by people generally

Die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (Odendal:1984) bied die volgende verduidelikings vir die woord “populêr”³⁰:

- Bemind by die publiek
- Verstaanbaar vir leke

Twee hoofstrominge rondom of gebruike van die voorvoegsel “populêr” kom via bogenoemde woordeboekdefinisies na vore:

- Dit wat gewild en gelief deur die meerderheid mense (die breë publiek) is.
- Dit wat op die laerklas-mense³¹ in 'n samelewing van toepassing is; wat aan hulle behoort; wat deur hulle verstaan word; wat bekostigbaar is en wat hulle saak dien.

³⁰ Die Afrikaanse vertaling van “popular” na “populêr” word hier gebruik en nie “volks” nie. Die rede hiervoor is dat die Afrikaanse voorvoegsel “volks”, eerder as vertaling van “folk” of “traditional” geskik is. Dit korreleer met modelle van Williams, Barber en Steadman (In Steadman 1994:12,13) en Epskamp(1989:38-42). Kultuur word volgens hierdie modelle groepeer as volks (“folk/traditional”), elite en populêr (“popular”).

³¹ Hier hou “popular” sterk verband met die woord “populace - the common people, mass as apposed to the titled, wealthy or educated classes” (*The Oxford English Dictionary* 1989).

Die twee woordeboekdefinisië se oorsleuling lê in die samebindende en oorslepelende aard daarvan. Beide hierdie gebruike staan teenoor eksklusiwiteit en 'n sogenaamde elite-minderheid. Daar is egter 'n betekenisvolle verskil tussen die twee toepassings:

Massa-aanhang:

Hierdie gebruik van die voorvoegsel is gestroop van 'n opposisionele komponent. Dit kan in sekere gevalle as blote ligte vermaak beskou word. Dit verwys na vermaaklikheidsvorme wat aanklank by die breë massa vind. Sommige teaterpraktisyns en akademici sien kommersiële teateraktiwiteite as vermaaklikheidsvorme wat deur die elite geskep is om die massa te bevredig en te stil. Boal (In Epskamp 1989:55) noem hierdie vermaaklikheidsvorme anti-populêre kultuur, wat deur die oorheersende klas ondersteun en befonds word, en wat die onderdrukte moet sus en verdoof.

Gemik op gemarginaliseerde groepe:

Hierdie gebruik staan in direkte assosiasie met die massa (sosio- ekonomies-polities gemarginaliseerde massa) van ontwikkelende teenoor die elite³². Steadman (In Gunner 1994:12) probeer groter terminologiese klaarheid kry deur hierna te verwys as opposisionele of adversariële kultuur/teater. Hierdie aktiwiteite manifesteer nie alleenlik in streng politieke protes nie, maar dien as breë verskynsel teenoor die dominante en elitiese kultuur.

3.3 Algemene omskrywings van Populêre Teater

Populêre Teater word in *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre* (Banham en Obafemi 1994:6,7) beskryf as 'n dinamiese teatervorm wat gebruik maak van inheemse tale en geïmproviseerde materiaal. Hierdie teateraktiwiteite kan wissel van vermaaklike klugspel tot ernstige protesteater.

³² Sien hier die modelle van Steadman et al (Steadman 1992 en in Gunner 1994).

In *The Cambridge Guide to World Theatre* is daar geen inskrywing onder die term “Popular Theatre” nie, maar daar is wel ‘n bespreking onder die term “Third World Popular Theatre”. Hierdie term verwys na teater wat deur die onderdrukte groepe in ontwikkelende lande gebruik word om bevryding en gelyke regte te bekom en ontwikkeling aan te moedig. Inisiatiewe vir hierdie aktiwiteite het versprei soos die ekonomiese en sosiale toestande vir die arm gemeenskappe gedurende die sewentigerjare in toe ontwikkelende versleg het³³. Teater kon as spreekbuis dien vir die laerklasgemeenskappe in ontwikkelende lande. Kollektiewe kreatiewe prosesse, saam met reeds bestaande kulturele uitdrukkingsvorme, het ‘n platform geskep waarbinne gemeenskappe situasies en omstandighede kon analiseer en terselfdertyd ‘n bydrae kon lewer in die soeke na oplossings vir gemeenskapsprobleme.

Banham (1988:992) noem in *The Cambridge Guide to World Theatre* dat die meer demokratiese benadering wat noodwendig met teaterprosesse gepaard gaan, groter potensiaal toon om belangrike informasie met groepe te bespreek as bloot net die verskaffing van inligting aan gemeenskappe.³⁴ Onderskeid word getref tussen “drama vir kollektiewe bewustheid” en ander politieke- en populêre teater in ontwikkelende lande wat ‘n “bo na onder” (“top-down”) benadering het. Laasgenoemde sluit volgens Banham (1988:992) agitprop-teater en professionele teatergroepe in wat deur die staat of ander ontwikkelings-organisasies aangestel word om spesifieke boodskappe oor te dra³⁵.

‘n Onontbeerlike kenmerk van kollektiewe of grondvlak-teateraktiwiteite (nie die “bo na onder” aanslag nie), is om die mense wat betrokke is aan te moedig en in staat stel om situasies en omstandighede te analiseer en hulle eie ingeligte strategieë te vorm om omstandighede te verbeter.

³³ Sien ook Bappa en Etherton (1983:1,2) en Abah (In Breitinger 1994:81,82).

³⁴ Sien hoofstuk 4.

³⁵ Mda (1993:19) belig ook die beperkings van propagandistiese teater wat gereeld onder die term “Populêre Teater” en “Teater vir Ontwikkeling” bespreek word.

Die terme “People’s Theatre” en “Populêre Teater” word saam bespreek en uiteindelik as gelykwaardig beskou in *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre* (Chambers 2002:586-589). Verskeie teaterstrominge word bespreek, byvoorbeeld bewegings wat met die ontstaan van die teatrale uitdrukkingsritueel vir almal toeganklik was en bewegings wat groter toeganklikheid tot teateraktiwiteite agiteer en elkeen se reg bepleit om deel te neem, hetsy as gehoorlid of speler.

Die term “Populêre Teater” kan dus op meer as een manier geïnterpreteer word, onder andere as ’n teatervorm wat gemik is op gemarginaliseerde groepe, veral in ontwikkelende lande. Daarom maak dit noodwendig van ’n kollektiewe skeppingsproses gebruik en is dit gerig op probleemoplossing en ontwikkeling. Hierdie interpretasie toon ’n sterk ooreenkoms met Gemeenskapsteater in Afrika.

3.4 Die tweeledige gebruik van die term Populêre Teater in Suid-Afrika

In Suid-Afrika word die term “Populêre Teater” gebruik vir teater met politieke boodskappe wat die opinie van die onderdrukte groepe tydens die apartheidsjare wou lug en vir teater wat massa-aanhang geniet. Teater, soos die musiekblyspele van Gibson Kente, is as populêre teater geklassifiseer as gevolg van die massa-aanhang wat dit geniet het. Kente is egter gekritiseer omdat sy werk nie politieke boodskappe sterk genoeg oorgedra het nie. Dit het bygedra tot die dubbelsinnigheid van die term in die praktyk (Steadman 1994:26,27 en Stolberg 1999:198,199). Produksies soos *Woza Albert!*, geskep deur Mbongeni Ngema, Percy Mtwa en Barney Simon, het “populêre” status bereik as gevolg van die politieke boodskap en die aanhang wat die produksie geniet het (Holloway 1993:23). Hierdie was egter ’n uitsondering, en direkte politieke teateraktiwiteite wat ten doel gehad het om groepe bewus te maak van hulle onderdrukte omstandighede en gemeenskapslede sodoende tot aksie te mobiliseer, het nie altyd trefferstatus bereik nie. Die direkte politieke teaterprojekte wat nie op vermaak gerig was nie, het gewoonlik nie massa aanhang by die loket geniet nie. Die politieke teater van Maponya en Manaka het byvoorbeeld nie massa-aanhang geniet nie, maar het deel

gevorm van die adversiewe teaterbeweging wat as Populêre Teater bekend gestaan het (Solberg 1999, Steadman in Gunner 1994).

3.5 Die interpretasie van Populêre Teater op grondvlak in Suid-Afrika

In die vraelyste³⁶ wat versprei en ingesamel is tydens die NACTED³⁷-konferensie te Umtata (1998) is die grondvlak-kongresgangers gevra hoe hulle die term “Populêre Teater” verstaan. Op die vraag “How do you understand Popular Theatre”, is die volgende antwoorde ontvang³⁸:

- Puppet theatre, music, dance, drama involving the whole community irrespective of how educated you are.
- Good entertaining theatre.
- Puppetry, forum theatre.
- Performing art best known to the people in their daily lives.
- Theatre by the people, for the people, with the people.
- It is a kind of theatre aiming to market itself in the commercial world.
- Plays of Mbongeni Ngema.
- Drama and Music.
- Theatre that includes singing drama and dance, educational matters, with participation of the community. Theatre for the community, in the community. This is usually performed for free for the whole the community, not just the educated.
- Done by the people, not to be channelled into the westernized, commercial theatre.

Die diversiteit in die siening en aanwendings van populêre teater op grondvlak in Suid-Afrika weerspieël die terminologiese diversiteit soos vroeër belig uit leksikon- en vakwetenskaplike bronne. Die vraelysomskrifings dek aktiwiteite gemik op suiwer vermaaklikheid tot die opvoedkundige forumteater van Boal (1974, 1992, 1995). Populêre teater word onder andere as kommersiële teater beskryf en ook as

³⁶ Sien bylaag 1.1.

³⁷ National Community Theatre for Education and Development Network.

³⁸ Die antwoorde word in oorspronklike vorm weergegee om outentisiteit te behou.

teateraktiwiteite wat teenoor kommersiële teater staan. Teateraktiwiteite wat uitdrukkingsvorme gebruik wat bekend is aan die gemeenskappe waarbinne dit plaasvind, word ook uitgelig. Die gebruik van die term “Populêre Teater” vir teateraktiwiteite vir, deur en van die mense (die gemarginaliseerde groepe in ’n samelewing)³⁹, word hier ook genoem.

3.6 Kenmerke van Populêre Teater

Alhoewel die voorvoegsel “populêre” problematies kan wees, kan daar in die omskrywings en toepassings van Populêre Teater sekere algemene eienskappe gevind word wat in ’n mindere of meerdere mate in teateraktiwiteite gevind kan word wat as hierdie teatervorm aangebied word.

3.6.1 Populêre Teater as massa-gerigte teatervorm

Lang (in Epskamp 1989:40) noem dat wanneer mense oor die algemeen na “populêre smaak” verwys, hulle dit wat massa-aanhang geniet in gedagte het. Hauptfleisch en Steadman (1984:3) verwys na Populêre Teater as “light entertainment for the general public”⁴⁰ teenoor Politieke Teater wat gelyk is aan “being committed to socio-economic and socio-political change”. Lee (1970:2) verduidelik dat die term “Populêre Teater” in die twintigste eeu in Europese konteks nie meer na “teater-aktiwiteite van die mense”⁴¹ of teater wat deur “die mense” verkies word, verwys nie:

It reflects, rather, an attempt to share the experience of theatre with the largest possible number of spectators through the geographical and sociological reorganization of the (French) stage.

³⁹ Sien Van Graan (1990:54 -58) se beskrywing van teater vir, deur en van “die mense”.

⁴⁰ Steadman gee in 1994 (In Gunner 1994) ’n ander definisie van populêre teater wat meer in pas is met ander skrywers soos onder andere Mda (1993), Orkin (In Davis en Fuchs 1996) en Van Graan (1990).

⁴¹ Lee (1970:2) beskryf “teater van die mense” as “...some spontaneously-generated folk art miraculously sprung from the masses”.

Die term “Populêre Teater” dui in bogenoemde verband op teateraktiwiteite wat op die breë massa gemik is. Hierdie teateraktiwiteite sluit nie die laer klasse en vroeër onderdrukte groepe uit nie, maar is ook nie skeppings wat net die stem van die onderdrukte klasse verteenwoordig nie. Hier word na teateraktiwiteite verwys wat niemand wil uitsluit nie. Dit is teater wat as vermaaklikheid en kulturele uitdrukkingsvorm by die grootste gedeelte van die samelewing wil aanklank vind. Hierdie gebruik van die term “Populêre Teater” verwys dan eerder na teater wat Van Erven (In Epskamp 1989:63) noem: “intended for the general public’, i.e. for all classes in society” en nie net aktiwiteite wat die gevoelens van die laerklas gemarginaliseerder groepe verteenwoordig nie. Populêre Teater word dus in sommige gevalle geïnterpreteer as teater wat gerig is op vermaaklikheid waarby die breë massa ’n aanklank vind en toon weinig ooreenkomste met gemeenskapsteater soos in hoofstuk 2 beskryf.

3.6.2 Populêre Teater as gemeenskapsgerigte teatervorm

As gemeenskaps- en gemarginaliseerd-gerigte teatervorm is Populêre Teater nie-kommersiële-gerig. Van Graan (1990:54) maak ’n duidelike onderskeid tussen Populêre Teater wat gemeenskapsgerig is en Kommersiële Teater. Laasgenoemde se funksie in die samelewing word grootliks as vermaak gesien. Die meeste materiaal wat gebruik word vir sogenaamde Kommersiële Teater kom van Europa en Amerika en het nie vanuit die betrokke gemeenskappe ontwikkel nie. Dit raak dus nie altyd relevante onderwerpe aan nie, en verteenwoordig nie noodwendig die standpunte van “die mense” nie⁴². Van Graan (1990:54,55) wys ook op die toeganklikheid van Populêre Teater teenoor Kommersiële Teater ten opsigte van teaterruimtes en toegangsfooie.

Augusto Boal belig Populêre Teater op meer as een manier. “Egte” Populêre Teater is volgens Boal (In Epskamp 1989:55) teater vir en deur die gemeenskap, ooreenstemmend

⁴² Hierdie stelling is in 1990 gemaak en teater gemik op die “kommersiële” mark word nou ook deur plaaslike kunstenaars geskep. Omdat Suid-Afrika kultureel divers is, is daar steeds groot groepe wat nie by hierdie vermaaklikheidsaktiwiteite sal aanklank of baat vind nie.

met die veranderende perspektief van die mense in 'n spesifieke gemeenskap, veral die algemeen onderdrukte groepe. Boal (In Epskamp 1989:55) verwys dan ook na Pseudo Populêre Teater en Anti-Populêre Teater. Pseudo Populêre Teater word omskryf as teatervorme en optredes wat van belang kan wees vir die gemeenskap, maar toeganklik is vir min as gevolg van hoë toegangsfooie of vrese van laerklase groepe om formele teatergeboue binne te gaan⁴³. Die eienskappe van Anti-Populêre Teater is massateater wat geskep word deur 'n gespesialiseerde groep om “dominante ideologieë” deur middel van vermaaklikheid oor te dra. Dit word wel vir “die mense” geskep, maar fokus nie altyd op die menings en bevrydingsmoontlikhede van die groep waarop dit gerig is nie.

Die tipe gemeenskapsgebaseerde teater wat deur Boal bedryf en aangemoedig word, lê sterk klem op die bewusmaking van teikengehore of 'n spesifieke gemeenskap. Die eerste stap is die bevestiging van 'n gevoel van onderdrukking ten opsigte van sekere situasies waarin individue of groepe hulle kan bevind. Dan volg 'n bewusmaking, naamlik dat hulle wel beheer kan neem van die situasie, en daarna kom mobilisasie om as 'n massa op te staan vir hulle regte.

As gemeenskapsgerigte teater moet Populêre Teater volgens Boal (1974:72) toeganklik wees:

The conventional belief is that popular theatre must be close to circus, whether as text or as performance. We disagree absolutely, just as we would disagree with anyone who would state that TV Drama, given its peculiar emotional violence, is a valid form of popular arts. We believe, on the contrary, that most important characteristic of the theatre which addresses itself to the people must be its permanent clarity, its ability to reach the spectator – appealing to his intelligence and sensitivity – without circumlocution or mystification.

⁴³ 'n Goeie voorbeeld van hierdie tipe teater is die Protes- en Weerstandsteater in Suid-Afrika wat in teaters in stede gespeel het en nie toeganklik vir gemeenskappe in townships was nie. Sien hoofstuk 1.

Abah (In Breitinger 1994:81-82) belig ook Populêre Teater as gemeenskapsgerigte teater. Populêre Teater moet soek na oplossings vir gemeenskapskwelpunte. Dit beteken dat teater 'n politieke rol in die samelewing moet speel⁴⁴. Hy sê voorts:

The agenda of Popular Theatre, (...), is to provide an alternative medium and approach through which the marginalised rural and urban poor can address their own problems (Abah in Breitinger 1994:81).

'n Alternatiewe medium waardeur gemarginaliseerde gemeenskappe sake in eie hande kan neem, is nie maklik bekombaar nie, maar Abah (In Breitinger 1994:82) voel dat Populêre Teater sekere eienskappe besit wat hierdie proses vergemaklik. Drie eienskappe word genoem:

- Die teatrale prosesse beklemtoon deelname. Die skep van toneelstukke is kollektief (Abah in Breitinger 1994:83).
- Populêre Teater is 'n medium vir interpersoonlike en groepsaktiwiteite. Die gemeenskaplike ervarings word bevestig (Abah in Breitinger 1994:84).
- Populêre Teater maak gebruik van bestaande teatrale uitdrukkingsvorme wat bekend is binne spesifieke gemeenskappe. Algemeen gebruikte en bekende uitdrukkingsvorme soos sang, dans, storie-vertelling, poppespel en mimiek word weer eens genoem.

Bappa en Etherton (1983:1,2) sluit hierby aan en belig drie belangrike elemente in Populêre Teater-aktiwiteite wat altyd teenwoordig moet wees in “suiwer” Populêre Teater in Ontwikkelende:

- Optredes moet geskep word deur middel van die dramatisering van bekende (daaglikse) gebeurtenisse met die gebruik van dialoog en interaksie met ander gemeenskapslede.

⁴⁴ Hierdie is ook die mening van Boal (1979).

- Direkte en voortgesette betrokkenheid met die mees onderdrukte groepe in die lande soos plattelanders, kleinboere, plaasarbeiders en die arm klasse moet behou en onderhou word. Die inhoud en struktuur van die betrokke teateraktiwiteite is baie belangrik in hierdie konteks en is sentraal in Populêre Teater. Bappa en Etherton (1983:1,2) voeg by dat dit belangrik is om daarop te let dat die gebruik van teater in hierdie konteks nie net die blote uitbeelding van onderdrukking is nie, maar wel die uitdrukking van 'n spesifieke ervaring van onderdrukking.
- Soos Abah (In Breitinger 1994) en ander, voel Bappa en Etherton (1983) ook dit is belangrik om bekende uitdrukkingsvorme in populêre teateraktiwiteite te gebruik.

Projek-koördineerders van *Laedza Batanani*⁴⁵, 'n Teater vir Ontwikkeling-projek geloods in Botswana in die sewentigerjare, beklemtoon ook in hulle definisie van Populêre Teater die gemeenskapsgerigte kwaliteit van Populêre Teater:

Popular theatre includes performances of drama, puppetry, singing, and dancing. These performances are called 'popular' because they are aimed at the whole community, not just those who are educated. They are performed in local languages and deal with local problems so everyone can understand them and find them useful... (Kerr 1995:151).

Die feit dat spesifieke uitdrukkingsvorme genoem word, kan beteken dat dit teatervorme is waarby die meeste mense in die teikengemeenskap aanklank vind. Hierdie vorme sal uit die aard van die saak ook populêre (gewilde) status geniet.

As gemeenskapsgerigte teatervorm is Populêre Teater gerig op veral gemarginaliseerde groepe en daarom het dit 'n bewusmakingsagenda en ten doel om gemarginaliseerde groepe se stem te versterk. Van Erven (Steadman 1992:42) verwys byvoorbeeld na die "kultuur van stilte" wat gekweek word in 'n onderdrukte samelewing. Sodra onderdrukte groepe vertroue in hulle vermoë om hulleself uit te druk verkry het, sal hulle moontlik instaat wees om probleemkwessies aan te spreek.

⁴⁵ Sien hoofstuk 4: Teater vir Ontwikkeling.

Steadman (1992:42) verwys ook na die bemagtigingsfunksie van Populêre Teater na aanleiding van die opvoedkundige Paulo Freire se model:

The role of popular theatre in the cultural awakening of Africa has therefore determined in nearly all cases a politically-motivated practice aimed at the empowerment of people in the face of neo-colonial oppression.

Steadman (1992) belig dus hier Populêre Teater as polities-gemotiveerde aktiwiteit met die doel om te bemagtig.

As gemeenskapsgerigte teater word Populêre Teater dikwels omskryf as teater vir, deur en van die mense (Van Graan 1990:54 en Leiss in Epskamp 1989:57). Van Graan (1990:54) verduidelik hierdie konsep as volg:

- Teater van die mense, deurdat dit gemoeid is met die sosiale probleme, vrese en ervarings van gemarginaliseerde gemeenskappe.
- Teater deur die mense, deurdat dit geskep en opgevoer word deur onopgeleide mense in die gemeenskap waaruit die onderliggende probleme en sekondêre emosies spruit.
- Teater vir die mense, deurdat dit in die belang en diens van die gemeenskap staan, en ten doel het om die kwaliteit van lewe in die betrokke gemeenskappe te verhoog.

In hierdie konteks verduidelik Van Graan (1990:54) ook dat “die mense” (“the people”) na die massa gewone werkers en werklose mense verwys wat oor die algemeen in ’n samelewing gemarginaliseer is.

As gemeenskapsgerigte teatervorm is Populêre Teater dikwels gerig op bevryding en ontwikkeling. Van Graan (1990:55) is van mening dat die funksie van Populêre Teater wissel na gelang van die konteks en gemeenskap waarbinne dit geplaas word en noem dat

Teater vir Ontwikkeling en Teater vir Bevryding twee primêre funksies van Populêre Teater is. Die funksies van “Populêre Teater vir Bevryding” in situasies van uitbuiting en onderdrukking kan bewusmaking, organisering, mobilisering⁴⁶, versterking van die moraal, die ontwikkeling van politieke leierskap, self-ondersoek en uiteindelik die verhoging van lewenskwaliteit wees (Van Graan 1990:55).

3.6.3 Populêre Teater as nie-literêre teatervorm

Mda (1993:47) gebruik ’n vergelyking van Kerr tussen “Literêre Teater” en “Populêre Teater”. Hierdie vergelyking dui op ’n baie spesifieke gebruik van die term “Populêre Teater” waarmee alle teaterpraktisyns en teoretici nie noodwendig sal saamstem nie. Mda (1993:48) stel dit baie duidelik in sy studie dat hy net voorbeelde en literatuur onder Populêre Teater ondersoek wanneer dit in die konteks van Teater vir Ontwikkeling sinvol is en hy sê dat Teater vir Ontwikkeling meer effektief is wanneer dit Populêre Teater is.

Mda (1993:47) stel na aanleiding van Kerr Literêre- en Populêre Teater as volg teenoor mekaar:

Literêre Teater	Populêre Teater
Enkel dramaturg	Kollektiewe skepping
Teks	Improvisasie
Formele verhoogruimte (bv proscenium)	Arena trouve
Ingangsfooie	Vrye toegang
Applous van gehoor	Gehoordeelname
Nadenke na optrede	Analise en moontlike relvante aksie na optrede

Schipper (1982:131) lewer ook kommentaar ten opsigte van Populêre Teater teenoor Literêre Teater en vind dat daar ’n duidelike onderskeid tussen die twee vorme is. Dit blyk ook uit Kerr en Mda se uiteensetting.

⁴⁶ Sien hoofstuk 4.

3.7 Ander verbandhoudende teatervorme

Abah (In Breitinger 1994:81,82) verwys na die verband tussen Populêre Teater en ander benaminge vir gemeenskapsgerigte teater:

This New theatre which engages in *intervention* and *action*, which declares which side it is on, is Popular Theatre. This practice is also referred to as Theatre for Development (TFD), Theatre for Integrated Development (TIDE), Theatre for Integrated Rural Development (THIRD), Community Theatre (CT) and Community Theatre for Integrated Rural Development (CTHIRD) (Abah 1994:82)⁴⁷.

Mogobe (In Matusse 1999:44) wys ook op hierdie verband en omruilbaarheid:

Popular theatre is usually referred to by different names. Sometimes it is called community theatre, theatre-for-development, theatre-for-social-mobilisation, etc.

Volgens Mogobe (In Matusse 1999:44,45) het bogenoemde teatervorme een ding in gemeen en dit is die behoeftes van die gemeenskappe waarby dit betrokke is, veral wanneer teateraktiwiteite binne arm, agtergeblewe en/of onderdrukte gemeenskappe plaasvind.

Begrippe soos Teater vir Bevryding, Teater van die Onderdrukte, “People’s Theatre” en “Theatre-in-Education” kom ook ter sprake in besprekings rondom Populêre Teater in die ontwikkelende lande⁴⁸. In Suid-Afrika is die term “Swart-Teater” ook voorheen gebruik om te verwys na Populêre Teater vir die onderdrukte massa en armer klasse, alhoewel van hierdie aktiwiteite gerig op swart gemarginaliseerde groepe in baie gevalle deur blanke teaterpraktisyns geïnisieer is.

⁴⁷ Sien hoofstukke 2 en 4.

⁴⁸ Sien Larlham (1985), Mda (1993), Epskamp (1989), Van Graan (1990), Kavanagh (1997) en Wa Mirii (1996).

3.7.1 Teater van die Onderdrukte

Die oorsprong van hierdie teaterterm lê in die werk van teaterpraktisyn Boal wat teateraktiwiteite gebruik het in onder andere geletterdheidsprogramme vir volwassenes in onderdrukte omstandighede. Boal se werk as teaterpraktisyn staan dus wyd bekend as die Teater van die Onderdrukte ("Theatre of the Oppressed") en het vele ander groepe wêreldwyd beïnvloed om ook groepe wat onderdruk word, te betrek by teateraktiwiteite om sodoende die teikengroepe te ondersteun in hulle bemagtigingstryd. Die konsepte wat gebruik word in hierdie tipe opvoedkundige en bewusmakingsteater stem ooreen met die opvoedkundige modelle van Paulo Freire. Die opvoedkundige teorie van Freire ('n landgenoot van Boal) en die teaterwerk van Brecht vind weerklank in Boal se teatertegnieke. Boal se werk word deur verskeie akademici en praktisyns onder die terme "Populêre Teater" en "People's Theatre" (Van Graan 1990:55-58 en Epskamp 1989) bespreek en sy "Teater van die Onderdrukte"-tegnieke word in verskeie Teater vir Ontwikkeling-projekte in ontwikkelende lande gebruik. Teater-metodologie is geskep en ontwikkel om mense te help om hulle lewenstandaard te verbeter. Optredes word gebruik om persoonlike en sosiale revolusie binne teikengemeenskappe te bewerkstellig (Jones 1996:53).

In die sestigjare het Boal, vanuit die Teatro de Arena de Sao Paulo, begin met 'n reeks teater-eksperimente gerig op groepe mense wat sosiaal en polities bewus gemaak moes word van hulle negatiewe lewensomstandighede. Die welbekende tegniek in Teater vir Ontwikkeling- en Populêre Teater-praktyke, naamlik Forum Teater, is deur Boal ontwikkel. Die basiese beginsel van Forum Teater is om die gehoorlede ten volle by die dramatiese aksie te betrek. 'n Tipiese Forum Teater-produksie sal 'n scenario met 'n probleemstuiasie uitbeeld. Die gehoor sal dan op 'n gegewe punt vir bydraes gevra word om die spesifieke probleem op te los. Gehoorlede kan ook die aksie binne tree en hulle eie idees op die verhoog uitspeel. Daarom bestaan daar nie vir Boal 'n passiewe gehoor in Teater van die Onderdrukte nie:

In a Theatre of the Oppressed session, there are no *spectators*, only *active observers* (or spect-actors). The centre of gravity is in the auditorium, not on the stage (Boal 1995:40).

Volgens Boal (1995:40) het die Teater van die Onderdrukte dit ten doel is om die “spect-actor” by te staan om ‘n hoofspeler in die dramatiese aksie te word sodat die opsies wat uitgetoets en gerepeteer is in die dramatiese spel, toegepas kan word in die werklikheid. Boal het tegnieke ontwikkel om die oorgang van passiewe ontvanger van ‘n klaarproduk tot die skepper van aksie te bewerkstellig⁴⁹. Hierdie tegnieke word as gevolg van die besondere bemagtigingspotensiaal deur verskeie gemeenskapsgebaseerde teaterpraktisyns in gemarginaliseerde gemeenskappe gebruik.

3.7.2 Opvoedkundige Teater en Teater in die Onderwys

Gedurende die sestiger- en sewentigerjare is die term “Opvoedkundige Teater” (Educative Theatre) as kollektiewe term vir verskeie teateraktiwiteite gebruik. Epskamp (1989:48) plaas hierdie gebruik in konteks:

However, all had in common the fact that they focussed on problem raising productions for a very consciously chosen target group (Epskamp 1989:48).

In hierdie konteks is daar ‘n verband tussen Opvoedkundige Teater en die werk van Boal en ander praktisyns wat soortgelyke projekte vir ontwikkeling en bewusmaking loods. Opvoedkundige teater kan van ander teater vorme onderskei word as gevolg van ‘n primêre doel om bewustheid onder gehore te verhoog en die potensiaal om deur middel van spesifieke handeling omstandighede te verander. Tegnieke wat gebruik word om die akteurs en gehoor by die handeling te betrek om die teateraktiwiteit in geheel ‘n bemagtigings- en leersame ervaring te maak kom in volwasse onderrig voor en ook in onderrig en opvoeding in ‘n vroeëre stadium⁵⁰.

⁴⁹ Hierdie tegnieke is gedokumenteer in onder andere *Theatre of the Oppressed* (1979), *Games for Actors and Non-Actors* (1992) en *Rainbow of Desire* (1995).

⁵⁰ Sien afdeling 3.7.4 Werkersteater as volwasse gerigte opvoedkundige teater, asook hoofstuk 4.

Teater in die Onderwys (gerig op skoolgaande leerders) is 'n vorm van opvoedkundige teater wat op onderrig en opvoeding in 'n vroeëre fase gerig is. Teater in die Onderwys (TIO) as 'n kunsvorm en metodologie het baie in gemeen met Boal se teaterwerk. Chris Vine, een van die vroegste TIO praktisyns wat Boal se metodologie gebruik het dui die gemeenskaplikheid tussen Teater in die Onderwys en Teater van die Onderdrukte as volg aan (In Moorthy <http://www.happening.com.sg/commentary/rehearsal.html>):

Stems from a number of distinct but related developments in theatre and in education.	<i>Boal's aesthetic is strongly entrenched in established theatre forms (Brecht, realism, etc.) and was also heavily influenced by the ideas of Brazilian educationist Paulo Freire.</i>
Strong participatory element, children are placed in a dramatic fiction, they become caught up in the events, interacts with characters and make decisions in the midst of a crisis.	<i>Participation is crucial and inevitable.</i>
Students take charge of their own learning and are empowered with the ability of effect change.	<i>Spect-actors are empowered and through suggestions bring about change.</i>
Programmes are about real people in real, readily identifiable situations so that students can be led into problem-solving and decision making.	<i>The audience has to identify oppression before any kind of forum can emerge.</i>
Actor-Teachers facilitate in an impartial way without influencing students.	<i>Joker interacts but is not allowed to influence the Forum.</i>

In Suid-Afrika speel TIO 'n belangrike rol in gemeenskappe in term van blootstelling aan kreatiewe performance-rituele en die gebruik van teater om relevante onderwerpe binne gemeenskappe te ondersoek en te hanteer. In Suid-Afrika het praktisyns soos onder andere Esther van Rijswyk en Phylis Klotz 'n groot rol gespeel in die ontwikkeling van Teater in die Onderwys (http://www.sibikwa.co.za/body_about_directors.htm).

Die ontwikkeling van Teater in die Onderwys hou verband met spesifieke ontwikkelings in die onderwys en algemene beskouings en gebruike van teater

(<http://www.happening.com.sg/commentary/rehearsal.html>). Vine (In Moorthy <http://www.happening.com.sg/commentary/rehearsal.html>) beklemtoon deelname as 'n integrale element van Teater in die Onderwys:

Students take charge of their own learning and are empowered with the ability of effect change.

Die fokus val op maklik identifiseerbare situasies binne dramatiese aksies sodat studente probleemoplossing- en besluitnemingstegnieke kan ontwikkel. Jackson (In Moorthy <http://educ.queensu.ca/~idea/english/about.htm>) sê ten opsigte van die gebruik van Teater in die Onderwys:

Central to the work, in all its variety of theatre forms and educational strategies, are the twin convictions that human behaviour and institutions are formed through social activity and can therefore be changed, and that audiences, as potential agents of change, should be active participants in their own learning.

Twee verbandhoudende vorme is Teater in die Onderwys en Drama in die Onderwys. Die gebruik van die woord "teater" veronderstel 'n gehoor en hierdie studie ondersoek gemeenskapsgebaseerde teatervorme en daarom sal daar nie verder uitgebrei word rondom die gebruike van "Drama in die Onderwys" nie. Dit is egter belangrik om melding te maak van die pionierswerk van opvoedkundiges soos Dorothy Heathcote ten opsigte van die gebruik van teater- en hoofsaaklik drama tegnieke in die onderwys (<http://www.partnership.mmu.ac.uk/drama/archive.html>).

Opvoedkundige Teater is dus 'n omvattende term en begrip wat Teater in die Onderwys ondervang. Ander teatervorme wat aansluiting vind by Opvoedkundige Teater word in besonderhede in afsonderlike hoofstukke bespreek.

3.7.3 People's Theatre

Voor die Franse Revolusie het die term "People's Theatre" verwys na teater vir die arm mense, bywoners en die groepe wat aan die laagste sosio-ekonomiese klasse behoort het. Na die Revolusie is die term "People's Theatre" meestal gebruik om te verwys na 'n teateraanbieding met 'n opbouende inhoud wat toeganklik is vir almal (Lee 1970).

Alhoewel die term "People's Theatre" in die konteks van ontwikkelende lande verwys na teateraktiwiteite met die laer inkomstegroepe as teikengehoor, verwys dit grootliks na toeganklike teateraktiwiteite. Daarom word "People's Theatre" en "Populêre Teater" dikwels aan mekaar gelyk gestel.

Kavanagh (1997:Voorwoord) noem die Werkswinkelteater-projekte, Teater vir Ontwikkeling- en Teater vir Bevryding-aktiwiteite waarby hy in sy loopbaan betrokke was "People's Theatre" en sê dat hierdie projekte altyd met kollektiewe kreatiewe prosesse te make gehad het.

Kavanagh (1997:Voorwoord) beskryf "People's Theatre", as teater vir "the broad majority in society" en omskryf hierdie omvattende groep as volg:

In Africa this usually means theatre in schools, colleges and universities; amateur theatre groups based in working class suburbs or consisting of actors drawn from such suburbs; professional groups which depend for their livelihood on low-priced school performances and performances in public halls and in the ritual areas; political and trade-union theatre groups; mass organisations and state companies in countries where state support exists.

Teateraktiwiteite wat in groot konvensionele teaters in stede plaasvind, word dus uitgesluit. Die mense het nie seggenskap in die keuse van die produksies wat in konvensionele stedelike teaters aangebied word nie. Afgesien van moontlike hoë toegangsfooie is groot formele teaters nie toeganklik vir alle groepe van die samelewing

nie, omdat die struktuur as bedreigend ervaar kan word en die onderwerpe nie noodwendig by almal aanklank sal vind nie. Dit is dus duidelik dat Kavanagh (1997) se siening van “People’s Theatre” gebaseer is op gemeenskapsgerigte teater.

Teateraktiwiteite wat onder die term “People’s Theatre” geklassifiseer word, is veronderstel om toeganklik te wees vir gemarginaliseerde gemeenskappe. Bogenoemde term verwys ook na teater wat deur groepe uit gemarginaliseerde gemeenskappe geskep is.

3.7.4 Werkersteater

Werkersteater is ook ‘n vorm van gemeenskapsgebaseerde teater aangesien Werkersteater-toneelstukke gewoonlik geskep word tydens improvisasies rondom relevante onderwerpe in die werksomgewing (Larham 1985:82).

Ari Sitas⁵¹ (In Davis en Fuchs 1996:132) sê in *A talk to the COSATU regional structures in Natal*⁵²:

We start from the simple fact: that all we have are our bodies and what our brains redraft as stories. There are no resources, no sophisticated venues no hype. What brings us together is a desire to use whatever talent we have to create an event or a play, so that we communicate something we believe in, to our broader community.

Toneelstukke wat geskep is as deel van die werkersteaterbeweging in Durban was van die begin af gewortel in die werkers se werksomgewingervaringe en hulle ervarings binne ‘n onderdrukkende politieke sisteem. Die werkers is deur middel van werkswinkels gelei om weer vertroue in hulle eie uitdrukkingsvermoëns te bekom, iets waarvoor hulle nie baie bevestiging in hulle werksomstandighede of op breë gemeenskapvlak tydens die apartheidsjare gekry het nie (Sitas in Davis en Fuchs 1996:133).

⁵¹ ‘n Stigerslid van die Durban werkersteaterbeweging.

Gready (In Gunner 1994:175,176) maak 'n verwysing na Von Kotze⁵³ wat 'n onderskeid tref tussen toneelstukke wat geskep is vir mobilisasie en dié wat geskep is as opvoedkundige teater. Produksies wat met die oog op mobilisasie geskep word, word vinnig saamgestel en dra by tot die beweegkrag van werkersunies en genereer ondersteuning vir 'n spesifieke strydaksie. Opvoedkundige teater dra 'n "morele boodskap" wat gewoonlik op een sentrale tema, soos byvoorbeeld werkloosheid, uitbuiting van vroue en trekarbeid, berus. Die doel van laasgenoemde teaterproduksies is om inligting oor te dra en begrip van spesifieke kwelpunte te versterk.

Nie alle produksies in die werkersteaterbeweging in Natal is deur middel van werkswinkelsessie geskep nie, maar 'n groot gedeelte van die werk het wel uit kollektiewe kreatiewe samewerking gespruit. Gready (In Gunner 1994:172) verduidelik dat Von Kotze in haar werk klem plaas op die feit dat werkersteater nie op die breë verbruikerspubliek gemik is nie, maar dat toneelstukke geskep en opgevoer word binne die werkers se vryetyd en werkplek. Dit word deur die werkers vir die werkers van dieselfde omgewing geskep.

Werksteater het gepoog om 'n eie identiteit te vestig deur middel van kulturele kreatiewe uitdrukking en om werkers binne die raamwerk van massa werkersvergaderings tot politieke aksie te mobiliseer (Gready in Gunner 1994:172,173). Sitas (In Davis en Fuchs 1996:135) verwys as volg na die tematiese vertrekpunt en inhoud:

Most themes for a play come from red hot issues in the daily struggle of working people and the unemployed.

Gready (In Gunner 1994) beskryf die rol van kulturele aktiviste in die werkersteaterbeweging in Suid-Afrika as onvermydelik. Hy gebruik 'n aanhaling van Sole (Gready in Gunner 1994:183) ter verdere verduideliking:

⁵² November 1992.

...“there are few possibilities in South Africa, and elsewhere, of workers gaining access to the dominant culture’s world of “drama” and “literature” which are not mediated by some form of patronage or outside technical assistance’.

Veral gesien in die lig van die beperkte toegang tot teateraktiwiteite en skoolopleiding, het ‘n groep wat nog nooit aan teateraktiwiteite blootgestel is nie, dikwels behoefte aan leiding en verfyning ten opsigte van tegniese vaardighede om hulleself met selfvertroue in ‘n selfgekoosde styl van uitdrukking uit te leef.

Al was die werkersteater in Durban gefokus op uitdrukking van mense wat nie vroeër die geleentheid gebied is nie, sou mens kon redeneer dat dit steeds nie daartoe gelei het dat almal betrokke hulleself waarlik na eie mening en smaak kon uitdruk nie. Omdat die aktiwiteite gekoppel was aan vakbondbedrywighede met ‘n spesifieke mobilisasie-agenda is die kreatiewe uitdrukking in ‘n sekere rigting gestuur. Tog kan die feit dat mense geleentheid gebied is om hulle stories te vertel en vaardighede te ontwikkel deur middel van hierdie teateraktiwiteite, nie ontken of ignoreer word nie.

Samevattend is hierdie teatervorm op werkers in onderdrukte omstandighede gerig met die doel om te bemagtig en groepe tot aksie te mobiliseer.

3.7.5 Swart Teater

Die term “Swart Teater” is veral in die sewentiger- en tagtigerjare in Suid-Afrika gebruik om ‘n teaterbeweging te beskryf wat die onderdrukkende politieke sisteem teengestaan het. Swart dramaturge en dramagroepe het toneelstukke geskep waarin die onderdrukte se swaarkry en weerstand verwoord is. Hierdie teateraktiwiteite het gepoog om die gevoelens van lede van die onderdrukte gemeenskappe te verteenwoordig en het ook gedien as medium om verdere boodskappe aan gehore oor te dra. Die rede waarom hierdie teateraktiwiteite telkens onder die term “Populêre Teater” bespreek word, lê in die

⁵³ Stigterslid van die Durban werkersteaterbeweging.

identifisering met die onderdrukte en laer klasse in 'n samelewing. Hierdie teaterbeweging het ook in 'n sterk politieke beweging ontwikkel. Teateraktiwiteite is gebruik om mense bewus te maak van alle vlakke van onderdrukking waarin hulle hulleself bevind. Teater is ook verder as medium gebruik om mense te oortuig om tot weerstandsaaksie oor te gaan.

“Swart Teater” dui volgens Larlham (1985:61) op die werk van dramaturge en teaterpraktisyne teen wie daar uitsluitlik op rassegrondslag gediskrimineer is:

In South Africa there is a clear-cut distinction between White theater and Black theater. The division is not supported by language differences, or by the mutual agreement of all Black and White South Africans, but is maintained through the policy of apartheid and its supporting legislation.

Die teateraktiwiteite wat as Swart Teater bekend is, het ontstaan vanuit swartteaterpraktisyne en teatergroepe wat reeds 'n Westerse lewenstyl aangeneem het en grootliks verstedelik het (Larlham 1985:61). Swart Teater word deur Kennedy (1973:231) as teater met 'n unieke dramatiese bewustheid beskryf. Hierdie dramatiese bewustheid spruit uit die ervaringe van mense wat aan swart kultuurgroepe behoort.

Larlham (1985:62) verdeel Swart Teater in Suid-Afrika in drie kategorieë, naamlik:

- Township musiekblyspele (“township musicals”) soos die musiekblyspele van Gibson Kente. Hierdie teater was vermaaklik en was baie populêr onder swart gehore. Al het die fokus van Kente se werk op vermaak geval, het hy steeds sosiale kommentaar gelewer. Larlham (1985:62) kategoriseer ook eksperimentele en amateurteater wat deur lede van die swart bevolking vir swart gehore geskep is, onder hierdie afdeling. Hier sluit hy amateurtoneelaktiwiteite in swart woonbuurte (“townships”) in.
- Kommersiële musiekblyspele (“commercial musicals”) wat verwys na produksies soos *Ipi tombi* wat grootliks op wit gehore gemik is en meestal deur wit regisseurs gelei is.

- Toegewyde teater (“committed theatre”) wat dramaturge en teatergroepe insluit wat bemoeid is met sosiale en politieke veranderinge.

Die ontwikkeling van die swart bewustheidsbeweging in die sewentigs het ‘n betekenisvolle rol gespeel in die ontwikkeling van teateraktiwiteite in Suid-Afrika. Die swart bewustheidsbeweging in Suid-Afrika het volgens Steadman (In Gunner 1994) gesorg vir ‘n spesifieke identiteit in teater wat deur swart dramaturge en groepe geskep is in hierdie tyd. Die feit dat politieke doelwitte, met die oog op die bevryding van die swart bevolking, deur kulturele uitdrukking bereik kon word, is deur die swart bewustheidsbeweging benadruk (Fleischman 1990:98).

In Suid-Afrika kan teateraktiwiteite onder die term “Swart Teater” ook as Populêre Teater beskryf word omdat aktiwiteite gerig is op gemarginaliseerde groepe in die Suid-Afrikaanse samelewing.

3.8 Samevatting

Die term “Populêre Teater” word gebruik vir teateraktiwiteite wat gefokus is op massa-aanhang, sowel as teateraktiwiteite wat gemik is op die gemarginaliseerde groepe in die samelewing. Laasgenoemde is veral van belang vir hierdie studie. Daar is ook ander terme wat na sekere gemeenskapsgerigte teatervorme verwys wat soms onder die term “Populêre Teater” bespreek word, soos onder andere “Teater van die Onderdrukke”, “People’s Theatre”, “Werkersteater”, “Swart Teater” en “Teater vir Ontwikkeling”. Al hierdie teaterterme en –vorme deel ‘n paar kenmerkende eienskappe. Bogenoemde terme verwys almal na teater gerig op gemarginaliseerde gemeenskappe in die samelewing. Klem word gelê op die betrokkenheid van die gemeenskappe by die kreatiewe aktiwiteite. Hierdie teateraktiwiteite poog om gemeenskaplike ervarings te bevestig en sodoende mense se vertroue in hulle eie “stem” te versterk. Weens die kollektiewe skeppingsprosesse en die toeganklike elemente van hierdie vorme is bemagtiging ‘n belangrike doelwit, van hierdie teateraktiwiteite.

HOOFSTUK 4

Teater vir Ontwikkeling

4.1 Inleiding

“Teater vir Ontwikkeling” word soos die terme “Gemeenskapsteater” en “Populêre Teater” gebruik om verwante, maar nie altyd identiese teateraktiwiteite nie, te beskryf. Bakari (In Salhi 1998:116) is van mening dat ’n definisie van “Teater vir Ontwikkeling” bemoeilik word omdat die aktiwiteite wat met hierdie term ondervang word, uiteenlopend van aard is. Soos Abah (In Breitinger 1994:82), Kruger (1999:204), Mogobe (In Matusse 1999:44,45), Plastow (In Salhi 1998:113) en ander⁵⁴ beweer Bakari (In Salhi 1998:16) dat die verskillende terme “Gemeenskapsteater”, “People’s Theatre”, “Populêre Teater” en “Teater vir Ontwikkeling” verskeie kere in die praktyk gebruik word om na dieselfde aktiwiteite te verwys. Die onderskeie terme kan egter gebruik word om kleiner verskille in grondvlakprojekte uit te wys.

4.2 Die algemene betekenis van “ontwikkeling”

Die woord “ontwikkeling” verwys onder andere na pogings om sosiale vooruitgang aan te wakker en te bevorder. As selfstandige naamwoord kan dit gebruik word om progressie van ’n laer eenvoudige stadium na ’n meer gevorderde en ryper fase aan te dui (<http://www.dictionary.com>).

Die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (Odendal 1994) beskryf die woord “ontwikkeling” as volg:

Handeling, proses van te ontwikkel; groei, geestelike vorming

⁵⁴ Sien ook Kerr 1995 en Mda 1993.

Die woord “ontwikkel” word verduidelik as:

Tot volle groei bring

In die konteks van die term “Teater vir Ontwikkeling” kan ons aflei dat daar verwys word na teater wat vordering of verandering teweeg wil bring.

4.3 Algemene omskrywings van Teater vir Ontwikkeling

Van die omvattende vakwetenskaplike bronne wat geraadpleeg is, was daar net ‘n inskrywing onder die term “Teater vir Ontwikkeling” in *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre* (Chambers 2002). In *The Cambridge Guide to World Theatre* (Banham 1988) word die leser onder die inskrywing “Theatre for Development” verwys na die bespreking van die term “Third World Popular Theatre”⁵⁵. Teater vir Ontwikkeling word wel kortliks in die inleiding van *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre* (Banham en Obafemi 1994) bespreek.

In *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre* (Banham en Obafemi 1994:7) word “Teater vir Ontwikkeling” beskryf as gemeenskapsteater-aktiwiteite wat vir propaganda- of bewusmakingsdoeleindes aangewend word. *Laedza Batanani*, ‘n teaterprojek wat in 1974 deur opvoedkundiges in Botswana geloods is, word as goeie voorbeeld van Teater vir Ontwikkeling genoem. Volgens Banham en Obafemi (1994:7) was hierdie projek een van die mees interessante kontemporêre ondersoeke na die potensiaal en funksies van die teateraktiwiteit. Navorsing rondom die potensiaal en funksies van teateraktiwiteite in die gemeenskap, het ook onder leiding van Boal in onder andere Brazilië en Chilli plaasgevind⁵⁶.

The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre (Barker in Chambers 2002:758-761) beskryf “Teater vir Ontwikkeling” as ‘n term vir teatervorme en –

⁵⁵ Sien 3.3.

⁵⁶ Sien 3.7.1.

gebruik wat grootliks met landelike, post-koloniale gemeenskappe en gepaardgaande ontwikkelingsprogramme geassosieer kan word.

Kommunikasietegnieke en –teorië wat as gevolg van die uitgebreide gebruik van propaganda gedurende die Tweede Wêreldoorlog ontwikkel is, het volgens Barker (In Chambers 2002:758) as bron gedien vir die ontwikkeling van kommunikasie-programme gerig op ontwikkeling in post-koloniale lande. Teater word in hierdie konteks gebruik om inligting oor te dra, verandering teweeg te bring en om mense omgewingsgerigte vaardighede aan te leer.

In sekere gevalle word teaterprogramme deur regerings ontwikkel en onderhou om die belange van die regering te bevorder. In ander gevalle word daar van teater gebruik gemaak deur groepe wat in opposisie tot die regering staan, om weerstand en opstand te mobiliseer.

Barker (In Chambers 2002:758,759) noem twee benaderings wat in ontwikkelingsprojekte onderskei kan word. Die eerste is die “van bo na onder”- (“top-down”) benadering en die tweede is die benadering gemik op grondvlak- (“grass-roots”) deelname. Die “van bo na onder”-benadering behels ‘n eksterne liggaam wat die probleme van ‘n teikengehoor evalueer en dan later ‘n oplossing as verpakte boodskap aan die teikengehoor oordra. Teater is ‘n goeie medium vir hierdie benadering, omdat inligting op ‘n vermaaklike en meer persoonlike wyse, anders as meganiese massa-media vorme, aan die teikengehoor oorgedra kan word. In die “interaktiewe grondvlak”-benadering word plaaslike groepe aangemoedig om probleme binne hulle onderskeie gemeenskappe te identifiseer en om dan deur middel van kollektiewe prosesse oplossings uit te werk. Teater kan ‘n belangrike rol in hierdie benadering speel, omdat gemeenskapslede as spelers of gehoor aktief betrokke kan wees wanneer daar met relevante gemeenskapsonderwerpe omgegaan word.

Teateraktiwiteite wat bloot inligting oordra en teaterprojekte wat as medium vir bewusmaking dien, kan beide as Teater vir Ontwikkeling beskou word.

4.4 Teater vir Ontwikkeling in ontwikkelende lande

“Teater vir Ontwikkeling” word meestal as ’n term gebruik om sekere teateraktiwiteite in ontwikkelende lande te omskryf. Mda (1993:Voorwoord) verwys wel kortliks na Teater vir Ontwikkelingsprojekte deur alternatiewe groepe in sekere Europese stede. Die toepassings van Teater vir Ontwikkeling in post-koloniale Afrika-lande het egter die grootste invloed gehad op die gebruik van hierdie term en gepaardgaande aktiwiteite in Suid-Afrika. Spesifieke kenmerke en gebruike kan uit die literatuur rondom Teater vir Ontwikkeling in ontwikkelende lande afgelei word..

4.4.1 Die begrip “ontwikkeling”

Die gebruik van die woord “ontwikkeling” skep spesifieke verwagtinge ten opsigte van die teateraktiwiteit.

Volgens Mda (In Gunner 1994:205) dui “ontwikkeling” op ’n proses van sosiale transformasie. Hy voeg wel by dat alle sosiale verandering nie noodwendig ontwikkelend van aard is nie. Daarom bied Mda ’n alternatiewe perspektief rondom ontwikkeling en sosiale verandering. Mda (In Gunner 1994:205) verduidelik dat ’n gemeenskap deur middel van ontwikkeling die sosiale, ekonomiese en politieke bestemming van die gemeenskap moet beheer. “Ontwikkeling” impliseer dus die proses van bevryding van alle vorme van dominansie. Ontwikkeling kan ook gedefinieer word as beide die proses en doelstelling wanneer sosiale verandering gemik is op die verhoging van lewenstandaarde (Mda 1993:39).

Kerr (In Banham, Gibbs en Osofisan 1999:82) ondersteun Hoeane⁵⁷ se opinie oor “ontwikkeling”, naamlik dat die groter afhanklikheid van menslike hulpbronne teenoor materiële hulpbronne in die ontwikkelingsproses beklemtoon moet word. Ontwikkeling is

⁵⁷ Hoeane het ’n toespraak gelewer tydens die “Arts and Development”-kongres te Harare in 1997. Kerr (In Banham, Gibbs en Osofisan 1999:79-86) lewer verslag oor hierdie kongres.

volgens Freire (1972) nie iets wat gegee kan word nie, dit kan alleenlik uit kollektiewe aksie en -refleksie van alle lede van 'n samelewing groei.

Volgens Harding (In Salhi 1998:4) kan “ontwikkeling” na beide bewusmaking en materiële vooruitgang verwys. Die bewusmakingselement van “ontwikkeling” sluit innerlike ervarings en bewuswording in wat tot transformasie kan lei.

In ontwikkelende lande, en in Afrika spesifiek, beteken “ontwikkeling” dus sosiale, ekonomiese en politieke transformasie.

4.4.2 Historiese agtergrond

Kerr (1995:149) noem twee primêre bronne van oorsprong vir Teater vir Ontwikkeling in Afrika, naamlik teater as propaganda-medium wat uit kolonialisme spruit en teater as interaktiewe gemeenskapsgebaseerde uitdrukkingsaktiwiteit.

Plastow (In Salhi 1998:97) is van mening dat 'n vorm soos Teater vir Ontwikkeling nie spontaan kan ontwikkel nie. Daarom moet die wortels van hierdie teatervorm ondersoek word. In so 'n ondersoek moet nie net na koloniale-, post-koloniale- en Afrika kultuurgeskiedenis gekyk word nie, maar ook na voorbeelde van ontwikkelingsprojekte wat as prototipes dien, soos byvoorbeeld agitprop-teater en sekere direkte politieke teater wat ontstaan het tydens politieke hervormings- en bevrydingstrydaksies. Plastow (In Salhi 1998:97) verwys hier na die gebruik van teater om 'n spesifieke politieke doelwit te bereik.

Verskeie Afrika-state het na onafhanklikheid met die koloniale tradisie⁵⁸ van didaktiese teater- en filmprogramme in die vorm van ontwikkelingspakette oor onderwerpe soos

gesondheid, landbou en geboortebeperking, voortgegaan. In die lig van hierdie ontwikkelingspakette is teater as nog 'n massa-kommunikasiemiddel, soos radio of film gesien. Die verskil was wel dat gehore in afgeleë areas, wat nie altyd deur middel van film of radio bereik kon word nie, deur middel van teaterprogramme bereik kon word (Kerr 1995:149). Hierdie ontwikkelingspakket-teaterprogramme is deur internasionale liggame soos UNESCO befonds en dit het volgens Kerr (1995:149) die belangrikheid daarvan verhoog. Baie volwassene-onderlig opvoedkundiges was nie tevrede met die samestelling van hierdie ontwikkelingspakette nie. Kerr (1995:149) verduidelik dat die opvoedkundiges en kultuurwerkers tot die besef gekom het dat die “van bo na onder”-benadering met grondvlakdeelname vervang moes word⁵⁹. 'n Behoeft om die teikengemeenskappe waarop die ontwikkelingsprojekte gerig was in ag te neem en aktief te betrek tydens besluitneming, is geïdentifiseer.

4.4.3 Benaderings tot Teater vir Ontwikkeling

Teater vir Ontwikkelingsaktiwiteite strek volgens Breitinger (1994: E17) van netjies verpakte ontwikkelingsboodskappe wat deur groepe van buite die gemeenskap aan teikengehore oorgedra word, tot teateraktiwiteite wat gemik is op bemagtiging van die gemeenskap deur teikengehore by die aksie en kreatiewe proses te betrek.

In ooreenstemming met die vakkundige beskouings word twee benaderings van die gebruik van teater in ontwikkelingsprojekte ook deur ander praktisyns en teoretici uitgelig.

Eerstens word die term gebruik om na projekte te verwys wat vasgestelde inligting deur middel van teateroptredes aan 'n gekose teikengehoor oordra. Tweedens verwys die term

⁵⁸ Kerr (1995:149) sê oor die koloniale tradisie in Afrika: “The colonial heritage set a pattern which has had a continuing deleterious impact on post-independence popular theatre, establishing a pattern whereby ‘control and goal-setting are kept out of the hands of those for whom the programme is run’”. Kerr (1995:149) verwys hier na die vestiging van 'n “top-down”-benadering waar die breë gemeenskappe op grondvlak nie volle seggenskap geniet nie.

⁵⁹ Sien 4.4.3.

na teateraktiwiteite wat geloods word deur professionele- of gemeenskapsteaterpraktisyns om gesprekke en aksie rondom plaaslike probleme te fasiliteer. Hierdie twee benaderings word ook beskryf deur die algemeen gebruikte frases, naamlik “van-bo-na-onder” (“top-down”) of agitprop-teater en interaktiewe grondvlak (“participatory grassroots”)-teater of die “bottom up”-benadering, in die praktyk⁶⁰.

4.4.3.1 “Van bo na onder” benadering

Agitprop teater kan losweg beskryf word as die gebruik van teater om vooraf beplande inligting of propaganda oor te dra aan ’n teikengemeenskap (Kerr 1993, Mda 1993 en in Gunner 1994). Volgens Mda (In Gunner 1994:205) word vooraf uitgewerkte antwoorde aan mense deur middel van hier tipe teater voorgelê, in plaas daarvan dat gemeenskappe aangemoedig word om self die probleme te ondersoek en oplossings daarvoor te vind⁶¹.

4.4.3.2 Interaktiewe benadering

Interaktiewe grondvlakteater verteenwoordig die benadering tot teater wat ooreenstem met Boal (1979, 1992, 1995) se teatermetodes en tegnieke. Die teaterproses word gebruik om gemeenskapskommunikasie met die oog op probleemidentifisering en oplossing te fasiliteer. Deelname, in die konteks van die modelle en teorieë van Freire wat deur verskeie Teater vir Ontwikkelingpraktisyns gevolg word, beteken totale betrokkenheid van die teikengehoor by die kreatiewe- en ontwikkelingsproses (Mda 1993:11,12). “Medeseggenskap in beplanning”, “aktiewe betrokkenheid” en “identifisering met projekoogmerke” is frases wat volgens Breitinger (1994) in hierdie benadering van toepassing is.

4.4.4 Teikengehore

Baie Teater vir Ontwikkeling-programme in Afrika het vanuit Universiteite ontstaan, of was aanvanklik aan ’n universiteit gekoppel⁶². Hierdie groepe sou dan vanuit die universiteite na landelike gemeenskappe gaan om verskeie teaterprojekte aan te bied. Die

⁶⁰ Sien onder andere Kerr 1995:149, Banham 1988 en Mda 1993.

⁶¹ Sien 4.4.7.

meeste Teater vir Ontwikkelingsprojekte in Afrika was dan ook dusver op gemeenskappe in landelike areas gemik (Kavanagh In Gunner 1994 en Mda 1993). Kavanagh (In Gunner 1994:220) noem dat die enigste gepubliseerde voorbeeld wat tot studente in Teater vir Ontwikkeling beskikbaar was, voorbeelde van projekte en programme was wat in landelike areas plaasgevind het. Geen model het vir projekte in stedelike areas bestaan nie en aanvanklik is die landelike model gebruik. Tydens 'n Teater vir Ontwikkelingsprojek by die Matapi-hostelle in Harare het studente aanvanklik tegnieke en metodes probeer toepas wat suksesvol in projekte in landelike areas gebruik is. In die loop van die projek is vasgestel dat van die tegnieke soos ope lug repetisies nie altyd effektief in stedelike gebiede is nie.

Masitha (In Salhi 1998:115) beskryf die teikengroepe vir die meeste teater vir ontwikkelingsprojekte, as die meerderheid mense in landelike areas en die arm groepe in stede.

4.4.5 Inheemse teatervorme en die Teater vir Ontwikkeling-konsep

Kamlongera (In Mda 1993:10), wat onder andere 'n studie oor die ontwikkeling en gebruik van teater in Afrika gedoen het, is van mening dat teater vir ontwikkeling die funksionele natuur van sekere inheemse teatervorme in Afrika voortsit. Hy verduidelik dat tradisionele optredes, saam met skouspelagtige bewegings en danse, ook boodskappe of lesse aan die gehoor kon oordra. Verskeie Teater-vir-Ontwikkelingspraktisyns gebruik elemente van Westerse drama en tradisionele uitdrukkingsvorme. Breitinger (1994:E13) noem egter dat dit belangrik is om daarop te let dat Teater-vir-Ontwikkelingsaktiwiteite meestal teenoorgestelde oogmerke het as teateraktiwiteite wat op blote hervestiging van tradisionele vorme fokus:

Traditional forms of performance emphasize the continuity of social and cultural norms, while Theatre for Development projects future realities. Its aim is to draft a blue-print for the constitution of a new and better environment.

⁶² Kavanagh en Mda (In Gunner 1994), Abah (In Breitinger 1994).

Volgens Breiting (1994:E8-E13) beklemtoon Teater vir Ontwikkeling, anders as tradisionele rituele, rasionele konsepte. Teater vir Ontwikkeling is 'n beplannings- en opvoedingsinstrument wat inheemse kultuur hervestig as 'n sentrale element in gemeenskaplike beplanning en besluitneming. Vroeëre ontwikkelingsbenaderinge het die teikengemeenskappe se kultuur grootliks geminag. Die ideale Teater vir Ontwikkelingsprojek gebruik plaaslike kulturele waardes en uitdrukking as vertrekpunt om 'n gemeenskap se lewe te verbeter en die klem val dus op die “bottom-up”-benadering.

4.4.6 Teater vir Ontwikkeling as instrument vir gemeenskapsontwikkeling

Teater vir Ontwikkeling⁶³ word gebruik as medium vir gemeenskapsinteraksie, besluitneming en oorgang tot aksie. Dit word gebruik om 'n kommunikasieproses te stimuleer. Hieruit kan kollektiewe samewerking binne en buite die dramatiese aksie ontwikkel (Van Graan 1990:54,55). Bakari (In Salhi 1998:115, 116) bevestig dat Teater vir Ontwikkeling 'n geleentheid skep vir 'n gemeenskap om bymekaar te kom en probleme te identifiseer en op te los. Tydens die kreatiewe skeppingsproses, optredes en besprekingsprosesse daarna, kan strategieë uitgewerk word om probleme te oorbrug.

4.4.7 Teater vir Ontwikkeling, Teater vir Bevryding en Populêre Teater

Ontwikkeling impliseer 'n proses van bevryding van alle vorme van oorheersing. Van Graan (1990:54, 55) beskou Teater vir Ontwikkeling en Teater vir Bevryding as twee primêre funksies van Populêre Teater. Hierdie twee vertakings funksioneer nie noodwendig onafhanklik van mekaar nie. Die gebruik van die een of die ander, of in kombinasie, hang af van die situasie en gemeenskap waarbinne die aktiwiteite plaasvind. Die term “Teater vir Bevryding” word gebruik in situasies waar mense onderdruk of uitgebuit word. Die term “Teater vir Ontwikkeling” beskryf teateraktiwiteite wat as

instrument gebruik word om gemeenskaps- en sosiale ontwikkeling te fasiliteer. Laasgenoemde gebruik van die term “Teater vir Ontwikkeling” word volgens Van Graan (1990:54) grootliks in post-koloniale ontwikkelende lande aangewend. Bewusmaking, mobilisasie en organisering is funksies van teateraktiwiteite in onderdrukte en uitbuitende situasies. Laedza Batanani⁶⁴ in Botswana word as ’n goeie voorbeeld van Populêre Teater vir Ontwikkeling deur Van Graan (1990:54) genoem. Volgens Kerr (1995) was die Laedza Batanani-projek toonaangewend vir ander Teater vir Ontwikkelings-projekte in Afrika in die laat sewentiger- en tagtigerjare.

Laedza Batanani is deur ’n groep volwasseonderrig-opvoedkundiges⁶⁵ in 1974 in Botswana geloods (Mda 1993:13-16). Daar was ’n behoefte om ’n toepaslike kommunikasie-medium te vind wat gemik is op laer ekonomiese gemeenskappe. Populêre Teater is as tegniek is ingespan om apatie as gevolg van vorige ontwikkelings-programme met swak kommunikasiemetodes af te breek. In hierdie projekte is danse, drama, liedjies en selfs poppespele geskep rondom probleme wat tydens gemeenskapswerksinkels voor tekssamestelling geïdentifiseer is. Van die mees algemene onderwerpe wat in hierdie projekte aangespreek is, is gesondheid, geletterdheid en landbou-tegnieke (Kerr 1995, Mda 1993, Gecau en Wa Mirii 1990:61). Die kultuurwerkers en opvoedkundiges sou dan die dorpe verlaat en later terugkeer om toneelstukke of kreatiewe aanbiedinge waarin oplossings vir die gemeenskapsprobleme aangebied word, op te voer.

Die aktiwiteite van Laedza Batanani word deur Kerr (1995:153) beskryf as toneelstukke wat ’n didaktiese tegniek gebruik het om sosiale probleme te belig. Kidd en Byram (In Mda 1993:14) sê in hulle nabetraging van die projek dat die program dit ten doel gehad het om deelname in die dorpe te verhoog en die kollektiewe gemeenskapsbewustheid te verdiep om sodoende die gemeenskap tot onafhanklike ontwikkelingsaksies te

⁶³ Die term word hier gebruik in die konteks van deelnemende teater waarin die gemeenskap medeseggenskap in die kreatiewe en ontwikkelingsproses het.

⁶⁴ Dit beteken: Die son het opgekom, laat ons saamwerk (Kerr 1995:151).

⁶⁵ Onder andere Ross Kidd, Martin Byram, Frank Youngman en Adrian Kohler.

mobiliseer. Hulle het egter gevind dat die doelwitte nie deur die projek bereik is nie. Die tegnieke wat ingespan is om die ontwikkelingsboodskappe aan die gemeenskappe oor te dra het nie die teikengehore genoegsaam betrek nie. Kidd en Byram (In Mda 1993:15) beklemtoon in hulle nabetragting deelname en betrokkenheid by die ontwikkelings- en kreatiewe proses:

Participation as mere performance is no guarantee of progressive change; unless rural villages control the popular theatre process they may be used as mere mouthpieces of ideas produced by others which mystify their reality and condition them to accept a passive, dependent, uncritical role in an inequitable social structure.

Deelname en betrokkenheid is in hierdie konteks nie net 'n teater tegniek nie, maar 'n doelwit wat ook buite die dramatiese aksie moet realiseer. Gecau en Wa Miri (1990:61) voel die grootste swakpunt van projekte soos Laedza Batanani is die onvermoë om die lede van die teikengemeenskap te betrek. Deur die mense se kreatiewe potensiaal te gebruik en dit uit te bou kan die gemeenskap gelei word tot groter bewustheid van hulle eie kulturele krag en van hulle omstandighede. Dit kan lei tot 'n verantwoordelike besef wat in hulle daaglikse bestaan toegepas kan word.

Mda (In Breitinger 1994:105) noem dat dit reeds deur verskeie teaterpraktisyns en vakkundiges in Afrika bewys is dat Teater vir Ontwikkeling 'n demokratiese medium vir gemeenskapsdialoog en besluitneming kan wees⁶⁶. Harding (In Salhi 1998:7) bevestig dat Teater vir Ontwikkeling in elke stadium van die proses afhanklik is van die bydrae van die deelnemende gehoor:

In Theatre for Development, everyone who is present at rehearsal or performance is a participant-performer *and* participant-spectator.

⁶⁶ Sien ook Breitinger 1994.

4.4.8 Teater vir Ontwikkeling en gemarginaliseerde groepe

In Teater vir Ontwikkeling wat gemik is op gemarginaliseerde groepe in die ontwikkelende lande is begrippe soos “bewusmaking” en “mobilisasie” belangrik. Bewusmaking speel veral ’n groot rol wanneer bevryding ter sprake is (Mda 1993, Oliphant 1992 en Van Graan 1990). Paulo Freire se konsep van bewusmaking het ’n sterk invloed gehad op die Teater vir Ontwikkeling-beweging. Freire (1972:25) beskryf onderdrukte groepe as “verdeelde, nie-outentieke mense” wat betrokke moet wees in die ontwikkeling van hulle eie bevrydingspedagogie. ’n Omwenteling moet eers plaasvind om politieke mag in die hand van die onderdrukte te plaas voordat dit moontlik is om die pedagogie van die onderdrukte uit te voer. Vir so ’n omwenteling om plaas te vind is dit nodig dat gemeenskappe hulle omstandighede in perspektief sien. Bewusmaking vind plaas deur middel van ’n proses wat mense help om hulle probleme binne die konteks van ’n spesifieke sosiale bestel te identifiseer en verstaan. Byram en Moitse (Mda 1993:44,45) beskryf bewusmaking as volg:

...the theatrical performance – becomes a mirror through which the people can see themselves, their social situation, and the problems they encounter, in a fresh and stimulating way.

Die proses van bewusmaking behels die aktiewe deelname van gemarginaliseerde groepe aan gesprekke om probleme te identifiseer en die oorsprong daarvan te bepaal. Daarna kan transformasie plaasvind. Mda (1993:50) noem “Teater vir Bewusmaking” as een van drie metodes vir die gebruik van teater as informele opvoedingsmedium. Die ander twee metodes is agitprop- en interaktiewe teater.

’n Reeks stappe wat gevolg kan word om gemeenskapsbewusmaking deur middel van teater te bewerkstellig, word deur Abah (In Breitinger 1994:84,85) voorgestel. Abah volg Freire se voorstel dat bewusmaking deur middel van dialoog moet geskied teenoor die blote eenrigting-oordrag van inligting. Die bewusmakingsproses behels chronologies die volgende stappe:

- Die versterking van 'n groepsgevoel en die opbou van wedersydse vertroue. Speletjies en bekende liedjies dien as goeie instrumente in hierdie eerste stap om vertroue en 'n goeie verstandhouding tussen die kultuurwerkers en die teikengroep te vestig.
- Navorsing en versameling van inligting. Kultuurwerkers word aangemoedig om mense in hulle huise, op plase en publieke en informele areas soos die markplek te besoek en deur middel van gesprekke inligting te bekom eerder as om inligting met behulp van vraelyste in te samel.
- Ontleding van gegewens en prioritisering. Hier is dit belangrik dat die ontledingsproses deur die lede van die gemeenskap gelei word en nie deur die eksterne kultuurwerkers oorheers word nie. Sodoende word die temas wat aandag moet geniet in die werksproses deur die gemeenskap bepaal.
- Scenario-ontwikkeling en improvisasie. Die dringende probleme wat deur die groep indentifiseer is, moet in hierdie stap in 'n dramatiese storielyn ontwikkel word.
- Optrede. Optredes dien as 'n opsomming van die hele werksproses. Inligting wat ingewin is, word aangewend. Probleemidentifisering en prioritisering deur die gemeenskapslede word teatraal toegepas.
- Opvolgwerk vind plaas buite die fiktiewe drama-wêreld en is ten slotte daarop gemik om die gemeenskap by te staan om besluite te implementeer wat deur die loop van die werkswinkelsproses geneem is en die ontwikkelingsproses instand te hou.

Harding (In Salhi 1998:5) noem dat bewusmaking wat tot transformasie-prosesse in gemeenskappe lei ook aanleiding tot die materiële ontwikkeling van 'n groep kan gee:

'Development' refers as much to 'consciousness-raising' as to material development and essentially encompasses the kinds of inner experiences or *realisations* (...) which I call 'transformations'.

Dit is hierdie ervaring van transformasie wat 'n betekenisvolle verskil in die lewens van individue of groepe van die gasheer-gemeenskap maak en nie noodwendig "die voorneme het om 'n waterput skoon te maak of om fondse vir 'n nuwe kliniek bymekaar te maak nie" (Harding in Salhi 1998:5). Dit is 'n proses waarin selfwaarneming plaasvind wat ten slotte wel tot materiële ontwikkeling kan lei. Die praktiese produkte waarby 'n gemeenskap kan baatvind, spruit uit die selfvertroue en begrip wat 'n onvermydelike nalatenskap van sodanige transformasieproses is.

Mobilisasie en organisasie word as 'n uitvloeisel van bewusmaking gesien (Van Graan 1990 en Mda 1993). Gemeenskappe word aangemoedig om oor te gaan tot aksie. Van Graan (1990:55) beskryf die noodsaaklikheid van mobilisasie en organisasie as volg:

When engaged in a political struggle, it is not sufficient to educate or conscientise people, they need to be organised into groups which could collectively plan and execute action in support of their aims.

In 'n hoogs gepolitiseerde klimaat sal hierdie mobilisasie dikwels noue verband hou met grondvlak-politieke organisasies. Daarom oorvleul dit soms met Protes- en Politieke Teater. 'n Groot gedeelte van die protes-en weerstandsteateraktiwiteite in Suid-Afrika onder die Apartheidsregime is voorbeelde hiervan (Orkin in Davis en Fuchs 1996, Oliphant 1992, Steadman in Gunner 1994). Die Werkersteaterbeweging in Natal het aanvanklik uit vakbondaktiwiteite ontstaan en is 'n voorbeeld van teater wat as medium gebruik word om gemarginaliseerde groepe in 'n politieke stryd te mobiliseer⁶⁷ (Gready in Gunner 1994:163-192 en Sitas in Davis en Fuchs 1996:133-139).

⁶⁷ Sien ook die werk van El Teatro Campesino (The Peasant Theatre) wat deur 'n unie vir Spaanse en Filipynse plaasarbeiders op druiweplase in Kalifornië gestig is, as voorbeeld van die bewusmakingselement in Werkersteater (Van Graan 1990:55).

Daar is 'n duidelike verband tussen bewusmaking, mobilisasie en organisasie. Teater moet as instrument dien vir bewusmaking en kritiese analise. Dit geskied nie net op 'n breë estetiese vlak nie, maar moet ook gerig word op spesifieke kwessies wat byvoorbeeld te make het met 'n gemeenskap se uitbuiting. Die bewusmakingsproses moet gemarginaliseerde mense bemagtig, aanspoor en organiseer om tot aksie oor te gaan.

In Teater vir Ontwikkeling-projekte soos onder andere Laedza Batanani in Botswana, die Telu-werkswinkels in Sierra Leone en projekte in Kumba, Cameroen is mobilisasie-elemente te vind. Anders as in blote informatiewe teater is daar pogings aangewend om die mense in Botswana tot optrede aan te spoor nadat hulle aanvanklik apaties was. In Cameroen en Sierra Leone is die negatiewe sosio-politieke klimaat uitgedaag en is die teikengehore in belang van nasionale ontwikkeling gemobiliseer (Mda 1993:13-14, 177-178).

In gemeenskappe waar sosiale vraagstukke nie so duidelik aan direkte politieke bewegings gekoppel kan word nie, is mobilisasie steeds van primêre belang. 'n Goeie voorbeeld hiervan is te vinde in post-koloniale Afrika waar klein gemeenskappe as effektiewe kollektiewe samewerkingsgroepe georganiseer is om met multinasionale sakeondernemings te onderhandel (Mda 1993:178).

4.5 Samevatting

Gemeenskapsontwikkeling is 'n noodwendige produk van toeganklike teateraktiwiteite. Daar is egter 'n verskil tussen Teater vir Ontwikkeling en Gemeenskapsteater ten opsigte van die primêre doel en rede vir die aanvang en instandhouding van kreatiewe projekte in gemeenskappe. Al word die meeste Teater vir Ontwikkelingsprojekte ook teater **vir, deur en van die mense** genoem en al vind dit deur middel van gemeenskapsgebaseerde teateraktiwiteite plaas, word sekere van hierdie projekte met 'n vooraf opgestelde agenda of onderwerp in die gemeenskappe geloods. Baie Teater vir Ontwikkelingsprojekte word met vooraf opgestelde agendas geloods in gemeenskappe waar die lede van daardie gemeenskap nie vroeër toegang tot die ontwikkeling van eie teatervaardighede gehad het

nie. Werklike vrye toegang tot teater as uitdrukkingsaktiwiteit word gevestig wanneer 'n gemeenskap vertrouwe het in hulle teatervaardighede en eie stem om sekere kwessies aan te spreek.

Samevattend kan Teater vir Ontwikkeling dus beskryf word as gemeenskapsgebaseerde teater waarin bewusmaking, mobilisasie en organisasie kernaktiwiteite is in die strewe na bevryding en verhoogde lewenstandaarde in gemarginaliseerde gemeenskappe.

HOOFSTUK 5

Werkswinkelteater

5.1 Inleiding

Kollektiewe skeppinge en kreatiewe medewerking is 'n sentrale tema wat telkens ter sprake kom in besprekings van gemeenskapsgebaseerde teater. Die algemeen gebruikte frase “teater **vir, deur en van** die mense” moedig kollektiewe kreatiewe samewerking aan. In Suid-Afrika is daar veral 'n gevestigde tradisie van kollektiewe werksprosesse waarna dikwels verwys word as Werkswinkelteater. Nie alle Werkswinkelteater-produksies kan noodwendig as gemeenskapsgebaseerd gekategoriseer word nie, maar as gevolg van die demokratiese aard van die werkswinkelproses word werkswinkeltegnieke in die meeste gemeenskapsgebaseerde teaterwerk toegepas. Werkswinkelteater besit dus die potensiaal om gemeenskapsgebaseerd te wees.

5.2 Die begrip “Werkswinkelteater”

Om bogenoemde begrip ten volle te deurgrond, moet die woord “werkswinkel” eers van naderby beskou word.

5.2.1 Die algemene gebruik van die woord “werkswinkel”

Die *Handboek van die Afrikaanse Taal* (Odendal 1994) en *The Oxford English Dictionary* (Simpson en Weiner 1989) is geraadpleeg om onderskeidelik die definisies van “werkswinkel” en “workshop” vas te stel. Beide woordeboeke verwys na die alom bekende gebruik van die woord, naamlik 'n vertrek of ruimte waarin 'n ambag van een of ander aard uitgevoer word. Beide het egter ook inskrywings wat groter lig op die gebruik van die woord “werkswinkel” in die begrip “Werkswinkelteater” werp.

Die *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal (HAT)* (Odendal 1994) beskryf die woord “werkswinkel” onder andere as 'n byeenkoms waar 'n projek of probleem intensief deur

‘n groep aangepak word. Die woord “workshop” word deur *The Oxford English Dictionary* (Simpson en Weiner 1989) as ‘n vergadering of bymekaarkoms vir ‘n bespreking of studie gedefinieer. Volgens Simpson en Weiner (1989) lê die oorsprong van hierdie gebruik van die woord in die kunste en opvoedkunde. Dit word egter deesdae in enige veld deur groepe en organisasies gebruik.

Die betekenis wat na vore kom in bogenoemde definisies is die bymekaarkoms van ‘n groep individue vir besprekings met die oog op probleemoplossing, studie of navorsing.

5.2.2 Algemene omskrywings van Werkswinkelteater

Net *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre* (Chambers 2002) het ‘n inskrywing oor “Workshop”. In *The Oxford Companion to the Theatre* (Hartnoll 1983) is daar wel ‘n bespreking oor die werk van Theatre Workshop, ‘n teatergroep wat onder andere gebruik gemaak het van werkswinkelteater tegnieke om van hulle dramas te skep. Hierdie bespreking verskaf egter nie beduidende inligting rondom die term “Werkswinkelteater” nie.

In *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre* (Chambers 2002:849) word die algemene gebruik van die woord “werkswinkel”, naamlik dat dit ‘n ruimte is waarin ‘n ambag beoefen word, eerstens in die bespreking van “Workshop” in teaterkonteks gegee, naamlik die ruimte waarin dekor of rekwisiete gemaak word. Volgens Barbour (In Chambers 2002:849) is die gebruik van die begrip geleidelik gedurende die twintigste eeu aangepas om grootliks te verwys na:

a collaborative exploratory method of creating plays, or a small theatre space where experimental work is staged.

In hierdie bespreking word verwys na die werk van Joan Littlewood en die toneelgeselskap Theatre Workshop wat gebruik gemaak het van werkswinkelteater tegnieke vir

die skep van sekere produksies en die onderskeie begrippe “Alternative Theatre” en “Collective”. Daarom sal hierdie begrippe kortliks ondersoek word.

Alternatiewe Teater is ‘n term wat veral in omloop was in die sestiger- en sewentigerjare in Brittanje en word omskryf as ‘n teaterbeweging wat in opposisie gestaan het tot die hoofstroom. Hierdie term verwys oor die algemeen na enige teateraktiwiteit wat in opposisie is tot enige algemene teatervorm. Dit is beide polities en esteties geïnspireerd en moedig veral kollektiewe kreatiewe werk aan (Chambers 2002:19,20).

Die begrip “kollektief” verwys gewoonlik na teatergroepe waarin die finansiële-, estetiese- en bestuursverantwoordelikhede deur almal in die groep gedeel word. Hierdie werksmetode moedig veral gelyke regte vir almal tydens kreatiewe prosesse aan (Rebellato in Chambers 2002:169).

Uit bogenoemde besprekings kan afgelei word dat Werkswinkelteater eerstens op ‘n kollektiewe skeppingsproses dui. As gevolg van die toeganklikheid van die werksproses en die betrokkenes wat aangemoedig word om hulle opinies en ervarings te deel, kan Werkswinkelteater ‘n politieke inslag hê.

5.3 Werkswinkelteater in Suid-Afrika

Volgens Peterson (In Holloway 1993:17) was daar in 1991 minstens eenhonderd teatergroepe in Suid-Afrika wat aktief gebruik gemaak het van werkwinkelsessies tydens die skep van toneelstukke. Die meerderheid van hierdie groepe was amateurtoneelgroepe. Die toneelstukke wat uit hierdie prosesse ontstaan, is die produkte van onder andere besprekings, improvisasies en repetisies. Daar is sterk gesteun op die navorsing en persoonlike ervarings van groeplede (Orkin 1995:9)⁶⁸. Volgens Purkey (In Davis en Fuchs 1996:155-172), een van die stigterslede van Junction Avenue Theatre Company⁶⁹, ‘n

⁶⁸ Martin Orkin is die skrywer van die Inleiding van *At the Junction – Four plays*, gepubliseerde toneelstukke van Junction Avenue Theatre Company.

⁶⁹ Sien 5.3.2.4.

Suid-Afrikaanse teatergeselskap wat gebruik maak van Werkswinkelteater-tegnieke, het teaterwerkswinkels in die apartheidsjare 'n ruimte geskep waarin Suid-Afrikaners as gelykes kreatief kon saamwerk sonder enige vooroordele. Werkswinkelteater het 'n unieke identiteit aan die Suid-Afrikaanse teaterbeweging gegee. Die kollektiewe samewerking tussen akteur en regisseur en tussen mense uit verskillende kultuurgroepe, skep 'n eiesoortige dramaturgie en teaterervaring (Crow in Gunner 1996:15).

Werkswinkelteater is tydens die Apartheidsjare in baie gevalle gebruik om die gevoelens en opinies van gemarginaliseerde groepe tot uiting te laat kom. Hierdie teatervorm is gebruik om onderdrukte groepe bewus te maak van hulle omstandighede en pogings is aangewend om hierdie groepe te mobiliseer en organiseer tot aksie teen die opposisie. Omdat sekere groepe as gevolg van die politieke stelsel gemarginaliseer is, het teateraktiwiteite wat die gevoelens en opinies van hierdie groepe verwoord het noodwendig 'n politieke inslag gehad. Dit het gelei tot die spesifieke kenmerke van Werkswinkelteater in Suid-Afrika as opposisionele politieke teatervorm.

5.3.1 Kenmerke van Werkswinkelteater as opposisionele vorm

In 'n omskrywing van Werkswinkelteater as opposisionele vorm⁷⁰ dui Fleischman (1990:89) agt kenmerke aan van die werkswinkelteaterprosesse in Suid-Afrika tydens die apartheidsjare:

- 'n Groep mense werk saam aan die skep van die teaterproduk teenoor die enkel dramaturg wat in isolasie werk.
- Die skeppingsproses vind plaas met 'n optrede as doelwit en dit verteenwoordig die lewe in plaas van literêre werke.
- 'n Unieke strukturele vorm word voortgebring wat op 'n orale tradisie steun.
- Dit besit 'n besondere styl van optrede wat uit Suid-Afrikaanse townships spruit. Die styl is nie-naturalisties, fisiek, oordrewe en musikaal.

⁷⁰ Polities in opposisie tot die staat.

- Verskeie uitdrukkingsvorme soos musiek, vertellinge en dans word gekombineer in die skep van een produksie.
- Dit betrek die kollektiewe onderwerp teenoor die individuele onderwerp van Westerse drama.
- Gewortel in die stedelike Suid-Afrikaanse ervaring, is dit hoofsaaklik 'n stedelike uitdrukkingsvorm en openlik polities.
- Dit vertoon 'n ironiese komiese siening wat transformasie kan aanwakker.

Dit is belangrik om daarop te let dat Fleischman hier spesifiek verwys na Werkswinkelteater as politieke uitdrukkingsvorm vir en van gemarginaliseerde groepe soos in Suid-Afrika tydens die Apartheidsjare.

Volgens Fleischman (1990:90) kan kulturele uitdrukkingsvorme op drie vlakke ondersoek word, naamlik die produksieproses, die eksterne struktuur van die produksie en die verhouding van die kreatiewe produk tot die sosiale struktuur en omgewing waarbinne dit plaasvind. Fleischman (1990:90, 108) noem laasgenoemde die sosiale proses van die uitdrukkingsvorm.

5.3.1.1 Produksieproses

Fleischman (1990:100) noem tereg dat die skeppingsproses van werkswinkelteater en daarom ook die eindprodukte, wissel binne die verskillende situasies en kultuurgroepe waarin dit plaasvind. Tog kan die basiese skeppingsproses van Werkswinkelteater in drie fases verdeel word, naamlik observasie, improvisasie en seleksie.

Tydens die observasie-fase word navorsing gedoen rondom die gekose onderwerp. Eie ervaringe en gebeurtenisse word gebruik. Relevante leesstof kan ook geraadpleeg word. Binne die struktuur van gegewe temas of geobserveerde onderwerpe word segmente of episodes deur middel van improvisasies spontaan geskep. Die verskillende segmente wat geskep is tydens die improvisasiefase word hierna aan 'n seleksieproses onderwerp. Die goedgekeurde segmente of sketse word dan saamgebind as die raamwerk vir optredes.

5.3.1.2 Eksterne struktuur

Die eksterne struktuur van die werkswinkeltoneelstuk word deur Fleischman (1990:104-108) grootliks aan die hand van Adversiewe- of Weerstandsteater gedurende die sewintiger- en tagtigerjare in Suid-Afrika, bespreek. Melding word gemaak van die voortsetting in Werkswinkelteater van tradisionele uitdrukkingsvorme soos gevind in sekere swart Suid-Afrikaanse bevolkingsgroepe⁷¹. Die orale tradisie van storievertelling word veral in hierdie konteks uitgelig, sowel as sekere tradisionele dansvorme.

Fleischman (1990:105) verwys ook na die fragmentariese struktuur van baie werkswinkelteaterprodukte. Die struktuur en spesifieke styl wat gekies word vir die onderskeie projekte hang direk af van die verskillende individue wat by die kreatiewe proses betrokke is. Die spesifieke onderwerp wat ondersoek word, kan ook 'n invloed hê op die finale struktuur.

5.3.1.3. Die kreatiewe produk en die sosiale struktuur

Werkswinkelteater word gesien as 'n uitdrukkingsvorm wat op die beginsels van demokrasie gebaseer is. Dit is 'n kreatiewe uitdrukkingsvorm wat toeganklik is vir alle mense, ongeag die vlak van opleiding of sosio-ekonomiese agtergrond en status. Volgens Fleischman (1990:110) word daar nie onderskeid getref tussen verskillende rasse nie en die uitdrukking van gevoel en opinie word deur die kreatiewe proses aangemoedig.

Omdat die werkswinkeltoneelstuk die produk van 'n kollektiewe kreatiewe proses is, word die inhoud en vorm van die produk bepaal deur die omstandighede waarbinne die werk geskep word. Plaaslike gehore sal dan ook aanklank vind by die onderwerp en die teaterwerkswinkelproduksie kan as populêre bevestiging dien. Omdat verteenwoordigers van spesifieke teikengehore by die kreatiewe skeppingsprosesse betrokke is, is hierdie produksies gemeenskapsgerig en poog dit om die gevoelens van die teikengroepe te verwoord en oor te dra. Werkswinkelteaterprosesse en -produksies kan as medium dien om met inligting om te gaan wat in die gemeenskapsbewussyn gevestig moet word, en ook om gemarginaliseerde groepe tot aksie te mobiliseer. Die werk van die

⁷¹ Sien ook Holloway (1993:17-27) en Gready (In Gunner 1994:163-192).

werkersteaterbeweging in Natal is 'n goeie voorbeeld van die manifestasie van hierdie funksie⁷². Werkswinkelteater kan ook dien as populêre geheue en 'n vorm van kontemporêre geskiedenis. Die werk van Junction Avenue Theatre Company is 'n goeie voorbeeld hiervan⁷³.

5.3.2 'n Kort oorsig oor die werk van geselekteerde werkswinkelteaterpraktisyns in Suid-Afrika

Werkswinkelteaterprosesse en -aktiwiteite in Suid-Afrika het grootliks in die laaste sestig- en vroeë sewentigerjare op die voorgrond getree (Holloway 1993:18,19). Dit is 'n voortsetting van 'n ryk inheemse tradisie van "communal performance"⁷⁴ en rituele wat bestaan het voor Europese invloede op Afrika (Fleischman 1990 en Gready In Gunner1994).

Volgens Larlham (1985:81) en Purkey (In Davis en Fuchs 1996:155) het die werk van veral Athol Fugard (in samewerking met die akteurs John Kani en Winston Ntshona), Workshop '71 en Junction Avenue Theatre Company die verbeelding van plaaslike gehore aangegryp. Daarom sal die werk van hierdie individue en twee groepe vervolgens bespreek word as manifestasies van Suid-Afrikaanse Werkswinkelteater. Die werk van Barney Simon wat gekenmerk is deur die spesifieke gebruik van werkswinkeltegnieke het ander teaterpraktisyns en –groepe sterk beïnvloed, (Benson 1997 en Holloway 1993) en sal daarom ook bespreek word.

5.3.2.1 Athol Fugard

Die gereelde samewerking tussen Fugard en akteurs soos Ntshona en Kani, asook Yvonne Bryceland, is een van die vroegste gepubliseerde voorbeelde van werksinkelproduksies in Suid Afrika (Holloway.1993:18 en Crow In Davis en

⁷² Sien Sitas (In Davis en Fuchs 1996:132,139), Gready (In Gunner:163-192) en 3.7.4.

⁷³ Sien bespreking van Junction Avenue Theatre Company 5.3.2.4.

⁷⁴ "The whole constellation of events, (...), that take place in/among both performers and audience (...). 'n Gewensde vertaling vir die konsep "performance", soos deur Schechner (1987:72) gedefinieer, is nie gevind nie.

Fuchs:1996:16). Crow (In Davis en Fuchs 1996:16) beskou dit ook as die beste voorbeelde van Suid-Afrikaanse Werkswinkelteater. Fugard se samewerking met akteurs soos Zakes Mokaë, Lewis Nkosi, Can Themba en Bloke Modisani (Benson 1997:9) in die *Rehearsal Room by Dorkay House*⁷⁵ het van die eerste produksies opgelewer waarin Fugard met werkskwinkelsessies en –prosesse begin eksperimenteer het.

In die vroeë sewentigerjare het Fugard in samewerking met twee akteurs van die *Serpent Players*⁷⁶, naamlik Kani en Ntshona, *Sizwe Banzi is dead* (1972) en *The Island* (1973) in Port Elizabeth geskep. Alhoewel Fugard die finale teks geskryf het, het die vroeë verkenning van die townshiplewe en bendeaktiwiteite tydens improvisasies met die akteurs plaasgevind. Holloway (1993:18) belig die rol van die werkswinkelproses ten opsigte van die tyd en omgewing waarin die optredes afgespeel het:

By crossing apartheid's barriers, *Sizwe Banzi* and *The Island* exemplify a fusion of cultural and social knowledge that would probably have been inaccessible to the individual playwright and unavailable to the average white South African.

Fugard sou dus heelwaarskynlik nie met sy beperkte verwysingveld as wit Suid-Afrikaner, raak en lewensgetroue uitbeeldings van die swart townshiplewe sonder die hulp van die swart akteurs kon maak nie. Die akteurs en gehoorlede het weer voordeel getrek uit die feit dat sensitiewe onderwerpe in 'n veilige ruimte ondersoek kon word.

Die kennismaking met Grotowski se werk het Fugard op 'n stadium sterk geïnspireer⁷⁷. Fugard het aanklank gevind by Grotowski se konsep van die "Holy Actor" en het dit selfs

⁷⁵ Dorkay House was die fabriekspakhuis wat deur die Unie van Suid-Afrikaanse Kunstenaars in die laat vyftigs bekom is, met die doel om township-talent aan grootliks wit gehore voor te stel. Die groot sukses met die jazz opera, *King Kong*, het dit vir die Unie moontlik gemaak om die African Music and Drama Association te inisieer en om die *Rehearsal Room* as private eksperimentele teater te borg.

⁷⁶ Benson (1997:14) vertel die groep se eerste optrede was in 'n verlate slanghok in die Port Elizabeth Museum en vandaar dus die groep se naam, *Serpent Players*.

⁷⁷ Benson (1997:63) merk egter op dat Fugard se teaterekperimente in die *Rehearsal Room* by Dorkay House kort voor Grotowski se Teater Laboratorium begin het.

verder gevoer en toegepas op die akteur in werkwinkelsituasies sodat die akteur betrokke is in die skeppingsproses.

Grotowski (...) made me very aware of the potent creativity of the actor – not just the actor as an interpreting instrument, but the actor as creator in the first instance (Fugard in Benson 1997:63).

Grotowski (1968) beklemtoon die akteur as iemand wat homself offer vir die kreatiewe uitdrukkingsritueel. In Werkwinkelteater offer die akteur nie net sy liggaam en sy verwysingsveld om 'n bestaande teks te vertolk nie, maar lê hy ook sy ervarings en interaksie met sy omgewing tydens die skeppingsproses bloot. Dit bied gehore 'n geleentheid om hulleself en hulle interaksie met die omgewing kreatief te ondersoek. Crow (In Davis en Fuchs 1996:16,17) verduidelik dat hierdie werkwinkelsessies so ontwerp is dat dit nie net realistiese Suid-Afrikaanse gedrag weerspieël nie, maar dit ontbloot ook gevoelens wat gewoonlik geslote sou bly of minstens nie openlik geanaliseer sou word nie. Hierdie blootlegging is die diepste subjektiewe reaksie op sosiale verhoudings en interaksie. Fugard (1983:102) noem dit die “afpraak met die self”. In die alledaagse lewe is 'n verhoogde en intense ervaring van menslike bestaan nie dikwels moontlik nie. Die teater maak dit egter moontlik deur middel van “a truly living moment” (Crow in Davis en Fuchs 1996:17). Die akteurs moet eers die verhoogde gevoel van bestaan ervaar voor dit aan die gehoor oorgedra kan word. Die akteur moet dus bereid wees om die pynlike proses van ontbloting tydens die kreatiewe skeppingsprosesse deur te maak.

Alle Suid-Afrikaanse gehore was nie vanuit die staanspoor ontvanklik vir die eindprodukte wat Fugard en die Serpent Players op die planke gebring het nie. Sekere blanke gehore tydens die Nasionale Party-regering het nie met die politieke boodskap saamgestem nie en daar moes gewaak word om nie swart township-gehere met die eksperimentele styl van die produksies te vervreem nie. Voor die eerste township-optrede van *Sizwe Banzi is dead*, moes 'n lid van die Serpent Players eers die konsep en styl aan

die gehoor verduidelik en hulle waarsku dat geen vrou in die toneelstuk gaan dans of sing nie (Balme In Davis en Fuchs 1996:69).

Een van Fugard se later kollektiewe werkswinkelskeppings wat net voor *Valley Song*⁷⁸ geskep is, naamlik *My Life*, is in samewerking met 'n groep meisies uit verskillende kulturele agtergronde geskep. Fugard (1996:viii) verduidelik dat hy gefrustreerd was met die middeljarige mans wat al die praatwerk in Suid-Afrika gedoen het en wedersydse beledigings uitgedeel het. Die stem van die jong Suid-Afrikaners wat die toekoms van die land is, is nooit gehoor nie. Die groep moes die rassesamestelling van die Suid-Afrikaanse gemeenskap weerspieël. Daarom het hy twee swartes, een blanke, een bruine en een Indiër gekies. Fugard het aan die begin van die kreatiewe proses van *My Life*, soos met sy ander werkswinkel toneelstukke, nie met 'n vaste agenda die repetisiekamer binne gegaan nie. Die werksessies moes die struktuur en vorm van die kreatiewe proses en eindproduk bepaal. Die aktrises moes ook vooraf besluit watter lewenservaringe hulle met ander sou deel.

Die feit dat Fugard in werkswinkelprosesse saam met mense uit gemarginaliseerde groepe in Suid-Afrika gewerk het, het hom 'n geleentheid gebied om hulle ervaringe en omstandighede beter te verstaan. Sodoende kon hy in sy toneelstukke ook hierdie informasie met die hulp van die werkswinkel-akteurs beter aan gehore oordra. Daar is ook gepoog om hierdie toneelstukke so toeganklik as moontlik vir gemarginaliseerde township-gehoore te maak. Hierdie toneelstukke is ook gebruik om 'n sekere bewustheid rondom politieke onderdrukking aan te wakker.

5.3.2.2 Barney Simon

Barney Simon is sterk beïnvloed deur die eksperimentele teaterwerk en kollektiewe kreatiewe prosesse van Joan Littlewood in Engeland (Schwartz in Simon 1997:ix en Walder 1986:xv)⁷⁹. In die vroeë sestigerjare het Athol Fugard vir Barney Simon genooi om betrokke te raak by die teateraktiwiteite in die Rehearsal Room (Schwartz in Simon

⁷⁸ Nie 'n werkswinkelproduksie nie, Fugard skryf hier as enkeldramaturg.

⁷⁹ Simon het vir 'n tyd saam met Joan Littlewood se geselskap in Engeland gewerk.

1997 en Benson 1997). Simon het aangesluit by die aktiwiteite by die Rehearsal Room en het teen die einde van die sestigerjare vir twee jaar in Amerika gaan werk. Hier was hy betrokke by gemeenskapsteaterprojekte met 'n groep in Oos-Harlem (New York). Gedurende hierdie tydperk het Simon bewus geword van die waarde en uniekheid van elke persoon se biografie en dat elke persoon die vermoë besit om sy storie te vertel. Hierdie gewaarwording het al sy daaropvolgende teaterwerk beïnvloed en 'n sentrale element gevorm in die werksprosesse wat hy gevolg het (Schwartz in Simon 1997:xiii).

In die vroeë sewentigerjare het hy teaterwerkswinkels in Transkei en later in Zululand gelei met die oog op beter kommunikasie tussen swart pasiënte en swart verpleegsters wat opgelei is deur wit medici. Simon is getref deur die groot gebrek aan effektiewe kommunikasie tussen die swart verpleegsters en hulle pasiënte en die algemene apatie wat jeens gesondheidsake bestaan het. Tydens die werksproses het die verpleegsters en verpleegsters inligting wat aan pasiënte oorgedra moes word, na die kreatiewe sessies gebring en dit onder Simon se leiding ondersoek en in toneelstukke en liedjies omskep⁸⁰. Die feit dat die inligting suksesvol deur middel van teater oorgedra kon word, het Simon nuwe bevestiging gegee vir die gebruik van teater as wapen en kommunikasiemedium.

Gedurende die swart bewustheidsbeweging het Simon hom hoofsaaklik op die politieke bewusmaking van wit gehore toegespits (Schwartz in Simon 1997:xiii). Saam met Mannie Manim het hy die teatergroep The Company gestig en die Mark Teater as eksperimentele teateruimte in 1976 geopen (Schwartz in Simon 1997:xiv). Van die eerste werkswinkelproduksies wat Barney Simon by die Mark Teater gefasiliteer het, was *Cincinatti - Scenes from City Life* in 1979. Holloway (1993:22) beskou dit as 'n belangrike model, bewustelik of onbewustelik, vir baie ander werkswinkelteaterproduksies in die Mark Teater.

Toneelstukke wat deur middel van die werkswinkelproses geskep is, is een van die kenmerke vir Simon se kreatiewe werk. Volgens Simon (Schwartz in Simon 1997:xv) het

⁸⁰ 'n Deeglike beskrywing van die projekte en werksprosesse en Simon se perspektiewe op hierdie werk word deur Benson (1997:85-88) gegee.

Werkswinkelteater as vertrekpunt 'n regisseur en 'n groep akteurs met 'n leë papier. Alhoewel al The Company se toneelstukke nie ewe suksesvol was nie, was die karakters altyd herkenbaar as egte mense in die Suid-Afrikaanse sosio-politiese sisteem.

Simon het gebruikgemaak van die werkswinkelproses om mense te help om mekaar beter te verstaan en kommunikasie aan te wakker. Omdat hy klem gelê het op elkeen se reg en verantwoordelikheid om eerlike bydraes te lewer, het die dramas definitiewe gevoelens verteenwoordig van die groep waarbinne dit geskep is. Simon het wel op 'n stadium besluit om sy werke eerder op blanke gehore as gemarginaliseerde swart gehore te rig. Daar was ook 'n behoefte in die wit gemeenskappe aan bewusmakings- en mobiliseringsaktiwiteite en Simon het gevoel dat hy sy en sy werkswinkelakteurs se verwysingsveld beter kon aanwend deur teater vir hulle eie bevolkingsgroep te skep. Hierdie aktiwiteite was dus steeds gemeenskapsgerig.

5.3.2.3 Workshop '71

Workshop'71 het in Maart 1971 ontstaan toe die Instituut vir Rasseverhoudinge vir Bess Finney, Mshengu Kavanagh⁸¹, Dan Maredi en James Mathoba byeen gebring het met die doel om deur middel van teateraktiwiteite kontak tussen verskillende kultuurgroepe in Suid-Afrika te inisieer (Holloway 1993:18). Die aanvanklike teaterwerkswinkels en optredes het in die Instituut se lokale in Auden House, Braamfontein plaasgevind. Afgesien van die produksies wat deur die groep geskep is, het die groep ook algemene opleidingswerkswinkels vir akteurs aangebied. Volgens McLaren (In Davis en Fuchs 1996:34) wou hulle toneelstukke skep vir die "populêre massa", dit wil sê gemarginaliseerde groepe. Die toneelstukke moes 'n medium wees vir bewusmaking en organisering. Terwyl toneelstukke politieke prosesse gefasiliteer het, moes die inhoud en struktuur juis nie openlik polities van aard wees nie weens die streng sensuurwette van daardie tyd.

Die eerste toneelstuk wat deur Workshop'71 geskep is, was *Crossroads* in 1972 (McLaren In Davis en Fuchs 1996:28). *Crossroads* is geskep deur middel van

⁸¹ Ook bekend as Robert McLaren.

werkswinkelsessies wat die drama, *Elkeman*, in die lig van kontemporêre ervarings van swart bevolkingsgroepe, ondersoek het (Holloway.1993:18). *Crossroads* is goed ontvang deur gehore in wit woonbuurte, maar was minder suksesvol in hulle poging om 'n breër township-gehoor te bereik en betrek. Vir die grootste gedeelte van die swart gehore was die eksperimentele styl van *Crossroads* vreemd en dus nie toeganklik nie. Township-gehoor het moeilik aanklank gevind by die minimalistiese styl wat in *Crossroads* gebruik is. McLaren (In Davis en Fuchs 1996:35) herroep 'n algemene reaksie van township-gehoor op Workshop '71 se eerste eksperimentele werke:

“Shame, when you have got more money, you will get instruments and proper costumes.”

Met hulle volgende projek het die groep van Workshop '71 gepoog om groter aanklank te vind by township-gehoor. *Zzzip!*, 'n musiekblyspel wat gebruik gemaak het van township-blues en 'n township-lingo, was toeganklik vir swart gehore. Vir blanke gehore was dit om meer as een rede nie toeganklik nie. Apartheid het kulturele uitruiling beperk. Die taal wat in hierdie en ander Workshop '71-produksies aangewend is, is egter weerspieëlend en verteenwoordigend van sekere geografiese en etniese groepe. Wit gehore sou die taal dus nie kon verstaan nie. McLaren (In Davis en Fuchs 1996:29) lewer kommentaar op die gebruik van taal in die teaterwerk van Workshop '71:

If Workshop'71 pioneered anything, it was the freedom to use language on stage as it is spoken in the community. The linguistic map of Workshop '71's plays charts the intricate interactions of the Johannesburg area's different ethnic groups and races.

In die sewentigerjare het 'n sterk beweging in post-koloniale lande in Afrika posgevat om teateraktiwiteite in bekende plaaslike vorme en taal te skep⁸². In Suid-Afrika was daar oor die algemeen 'n sterk Westerse invloed op die ontwikkeling van teater en dit vind onder andere neerslag in die gekose vorm en struktuur van teaterproduksies, en die algemene gesproke vorm van die taal soos gevind in spesifieke gemeenskappe soos onder andere

⁸² Soos beskryf in hoofstukke 2, 3 en 4.

township-bewoners is nie noodwendig in toepaslike teaterproduksies gebruik nie. Die taal wat gepraat is in townships, is nie altyd in uitdrukkingsaktiwiteite gehoor nie.

‘n Latere toneelstuk, *Survival*, wat in 1976 in opdrag van die Space Teater in Kaapstad geskep is, was ‘n produksie met ‘n baie sterk politieke boodskap. Hierdie produksie was wel meer toeganklik vir stadsgehoore. Die teaters waar die toneelstuk opgevoer is, het gemengde gehore verwelkom. Teaters soos die Space in Kaapstad, Mark Teater in Johannesburg, die Box Teater aan die Universiteit van die Witwatersrand en die Window Teater in Oos Londen, het hierdie tipe teaterproduksies geakkommodeer. Wanneer die groep *Survival* voor grootliks swart gehore in townships opgevoer het, het hulle die toneelstuk aangepas om dit meer toeganklik vir die townshipgehoore te maak deur sterker gebruik te maak van township-lingo en verwysings na bekende karakters en gebeure (Kavanagh in Solberg 1999:100).

Die *Survival*-geselskap kon op die lange duur nie in Suid-Afrika oorleef nie as gevolg van die politieke klimaat en van die groeplede het na ‘n toer in die buiteland daar aangebly. Die res van die Workshop ’71-lede wat in Suid-Afrika agtergebly het, het by die Junction Avenue Theatre Company aangesluit (Orkin 1995:2). Ramalao Makhene, Siphso Khumalo en Arthur Molepo was van die lede wat in Suid-Afrika gebly het en saam met Junction Avenue Theatre Company begin werk het.

Die produksies van Workshop ’71 was van die begin af gemik daarop om ‘n sekere bewustheid by gehore te kweek van die politieke situasie waarin blanke- en swart gemeenskappe hulleself bevind het. Daar is sterk gepoog om die produksies toeganklik te maak vir gemarginaliseerde groepe. Workshop ’71 het die gebruikstaal, sosiale gewoontes en populêre uitdrukkingsvorme van teikengemeenskappe aangewend om die produksies meer toeganklik te maak. As gevolg van die sterk poging om omstandighede van gemarginaliseerde groepe uit te beeld, het die groep se werke ‘n baie sterk politieke inslag gehad en in so ‘n mate dat die Apartheidsregering hulle kreatiewe werk moes inperk.

5.3.2.4 Junction Avenue Theatre Company

Die Junction Avenue Theatre Company-lede was van die begin af geïnteresseerd in die verlede. Dit was nie net hulle eie verlede nie, maar ook die geskiedenis van die spesifieke sosiale bestel waarvan hulle deel was. Stigterslid Purkey (In Davis en Fuchs 1996:158) stel hierdie dryfkrag as volg:

We have taken on the task of revealing “hidden history” and telling stories from the point of view of the oppressed.

Purkey (In Holloway 1993:21) stel dit selfs sterker deur dit ‘n “obsession” te noem, naamlik:

...to reclaim and popularize the hidden history of struggle in our country.

Aanvanklik was al die lede van die groep blank en verbonde aan universiteite. Die groep het wel later uitgebrei en ook geïnteresseerde individue van die townships begin betrek (Orkin 1995:1,2). Purkey (In Davis en Fuchs 1996:156) sê oor die werk van Junction Avenue Theatre Company:

In Junction Avenue Theatre Company we are primarily committed to making a popular political theatre for the majority. But we believe we have a responsibility to advance and constantly interrogate the form of our work.

Die primêre doelwit van Junction Avenue Theatre Company was om teater te skep waarby die breë massa kon aanklank vind en om lede van die gemeenskap bevestiging te gee vir algemene opinies en gevoelens ten opsigte van die sosio-politiese omstandighede in Suid-Afrika. Hulle toneelstukke is baie goed deur beide Suid-Afrikaanse en oorsese gehore ontvang (Purkey in Davis en Fuchs 1996:157).

Die Junction Avenue Theatre Company het gewoonlik ses maande gebruik om ’n toneelstuk te skep en in te studeer. Die groep het gewoonlik drie tot vier keer per week in

hierdie tydperk ontmoet vir onder andere navorsing, storie-vertellinge, teaterspeletjies, joga, dans- en musiekwerkwinkels (Purkey in Davis en Fuchs 1996:156).

Die groep se eerste toneelstuk, *The Fantastical History of a Useless Man*, het in 1976 by die Nunnery Theatre in Witwatersrand ge-open. Dit is gevolg deur *Randlords and Rotgut* in 1979 en *Security* en *Dikitsheng* (die twee “people’s” toneelstukke) in 1979 en 1980. Daarna het *Sophiatown* in 1986 gevolg en later *Tooth and Nail* wat in 1989 in die Mark Teater geopen het (Purkey in Davis en Fuchs 1996:156).

The Fantastical History of a Useless Man was ‘n poging om die lede van Junction Avenue Theatre Company se posisie in die Suid-Afrika van 1976 te identifiseer. Die groep het van hulle eie ervarings as bevoorregde blankes in Suid-Afrika gebruik gemaak. Hulle het hulle ook ander inligting rondom hierdie temas aangewend (Orkin 1995:2).

Die Junction Avenue Theatre Company het dit sedert hulle ontstaan ten doel gehad om kreatiewe werke te skep wat toeganklik sou wees vir die gemarginaliseerde meerderheid in Suid-Afrika. Aanvanklik het die groep nie lede uit gemarginaliseerde groepe gehad nie en kon hulle net toneelstukke vanuit hulle eie verwysingsraamwerk skep. Daarom was hulle werk toeganklik vir blanke gehore. Met die verloop van tyd was die groep meer verteenwoordigend van die Suid-Afrikaanse bevolking en was hulle dramas meer toeganklik vir ‘n groter groep mense. Ook het hulle werk ‘n duidelike politieke en bewusmakingsagenda gehad.

5.4 Samevatting

Werkswinkelopvoerings word op demokratiese wyse met ‘n gemeenskaplike visie deur ‘n groep individue geskep. As gevolg van hierdie integrale element het die eindproduk gewoonlik ‘n sterk politiese inslag. Die bemagtigingsmoontlikhede van werkwinkelproduksies word deur teoretici en praktisyns beklemtoon⁸³. Omdat dit

⁸³ Sien onder andere Holloway (1993), Steadman (In Gunner 1994) en Sitas en Crow (In Davis en Fuchs 1996).

kritiese bewustheid versterk, is werkswinkelproduksies bemagtigend vir die akteurs en die gehoor en bemagtiging is hier kreatief en polities van aard. Die kollektiewe kreatiewe aard van Werkswinkelteater kan mense se selfvertroue in hulle eie stem versterk en sodoende kan interpersoonlike kommunikasie aangemoedig word. Gready (In Gunner 1994:179) merk tereg op dat selfs 'n minder afgeronde eindproduk nie die voordele ten opsigte van kollektiewe kreatiwiteit en kommunikasie kan vernietig nie.

In 'n tyd waarin kommunikasie oor kultuurgrense aangemoedig word en mense vry is om hulleself uit te druk na 'n lang tydperk van doelbewuste beperkings op vrye uitdrukking, kan werkswinkelprosesse as 'n belangrike bemiddelingsinstrument dien. Dit het onder andere 'n terapeutiese waarde en beskik oor die potensiaal om selfvertroue te versterk sodat enige onderwerp aangeraak kan word. Ook moedig dit kommunikasie en selfondersoek aan.

Tydens die Apartheidsjare in Suid-Afrika is werkswinkeltegnieke deur professionele sowel as amateur-teaterpraktisyne gebruik om die invloed van die politieke stelsel te bespreek en ondersoek. Mense uit gemarginaliseerde groepe kon saam met mense in meer bevoorregte posisies deelneem aan kreatiewe werksprosesse. Die werkswinkelproses het vrye kommunikasie en uitdrukking toegelaat. So kon mense deur middel van teateraktiwiteite bewus gemaak word van sekere realiteite en probleme en groepe kon gemobiliseer word om tot aksie oor te gaan. Dit het uiteindelik Werkswinkelteater in Suid-Afrika 'n unieke vorm en funksie gegee.

Werkswinkelteater as gemeenskapsgerigte teatervorm kan 'n belangrike rol speel om kreatiewe uitdrukking toeganklik te maak. Hierdie teatervorm kan gemarginaliseerde groepe 'n geleentheid bied om hulleself kreatief uit te druk en sodoende selfvertroue op te bou om relevante gemeenskapskwessies te bespreek en aan te spreek. Omdat 'n kernelement van hierdie teatervorm toeganklikheid tot die kreatiewe proses is en dit kollektiewe samewerking aanmoedig, word dit gebruik in baie projekte wat gerig is op gemarginaliseerde groepe in die samelewing.

As hierdie onvermydelike byprodukte van teateraktiwiteite en rituele in ag geneem word, kan Werkswinkelteater as 'n integrale element in die ontwikkeling van teater in Suid-Afrika gesien word. Crow (In Davis en Fuchs 1996:24) bevestig hierdie opinie:

It may be that the workshop play with its distinguished history of black-white artistic cooperation and other types of theatre which proceed from the close and sympathetic collaboration of writer, director and actor, will have an especially important part to play in representing the new form of social interaction, the new modes of mutual expressiveness which are bound gradually to develop in South Africa.

HOOFSTUK 6

Gemeenskapsgebaseerde teater: 'n praktiese ondersoek

6.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word 'n gemeenskapsgebaseerde teaterprojek gerig op plaasarbeiders in Stellenbosch, Suid-Afrika, bespreek as voorbeeld van gemeenskapsgebaseerde teater. Vraelyste wat onder vyf amateurgroepe op plase in Stellenbosch versprei is⁸⁴, sowel as artikels en verslae oor die plaaswerkerbevolking as gemarginaliseerde groep in Suid-Afrika, sal gebruik word om die agtergrond ten opsigte van die dramagroep en teikengehore te skets. Die amateur dramagroep, naamlik Die Pretty Ladies van 'n plaas in die Stellenbosch-omgewing se werksproses en kollektief geskepte toneelstukke en gemeenskapsoptredes sal bespreek word, omdat die navorser direk by hierdie prosesse betrokke was.

6.2 Die projek en teikengemeenskap

'n Drama-opleidingsprojek vir plaaswerkers is in 1998 te Stellenbosch geloods. Die amateur dramagroep, Die Pretty Ladies, is in dié jaar op die plaas Nagenoeg gestig. In 1999 is die projek met behulp van finansiële ondersteuning van die Nasionale Kunsteraad en met die samewerking van die Klein Libertas gemeenskapsteater op Stellenbosch uitgebrei. Drama-opleidingsprogramme is op drie ander plase aangebied en vier nuwe amateurgroepe is gestig. Hierdie groepe het sedert 1999 by verskeie plekke en geleenthede, soos onder andere die Klein Libertas Teater, Stellenbosch Woordfees, One City many Cultures-fees in Kaapstad en plaaskonserte⁸⁵, opgetree. Die Pretty Ladies het ook aan die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK) se Voorbrandfees⁸⁶ in 2001 deelgeneem en hulle toneelstuk, *Stoei*, is as deel van die KKNK-hooffeesprogram

⁸⁴ Sien bylaag 1.2.

⁸⁵ Optredes is gedoen in skure op die plase waar lede van die dramagroep woon en werksaam is.

⁸⁶ Optredes word gemik op laer sosio-ekonomiese groepe wat dit nie kan bekostig om die Kunstefees op Oudtshoorn by te woon nie.

aangebied. In 2001 en 2002 het hulle saam met professionele Suid-Afrikaanse akteurs in *Rooikoppitjie: Die Pantomime*, by die Spier amfiteater in Stellenbosch en die Klein Karoo Nasionale Kunstefees in 2002 opgetree.

Voor 'n bespreking van die werkswinkelprosesse en -produksies van Die Pretty Ladies in die tydperk tussen 1998 en 2001 sal daar eers kortliks gekyk word na die gemeenskap waarbinne hulle werk en woon. Die sosio-ekonomiese en politiese agtergrond van hierdie groep moet in ag geneem word wanneer hulle kreatiewe prosesse en -produkte in oënskou geneem word.

6.2.1 Plaasarbeiders in Suid-Afrika: 'n sosio-ekonomiese en politiese agtergrond

'n Verslag wat in 2001 deur die Buro vir Lanbou-ekonomie na 'n indiepte ondersoek vrygestel is, beskryf plaasarbeiders as die armste groep mense in die formele sektor van die Suid-Afrikaanse ekonomie. Plaasarbeiders vorm 11,4% van die land se formele werknemers (De Lange 2001). Volgens hierdie verslag het 'n derde van alle plaaswerkers in Suid-Afrika geen formele skoolopleiding nie. Dit beteken dat hierdie groep die laagste geletterdheidskoers in die land het. Hoewel die dopstelsel, 'n stelsel waar drank in ruil vir of as deel van betaling gegee is, reeds sedert 1963 onwettig is, is alkoholisme steeds 'n tasbare probleem onder plaaswerkers. Gemeenskapsleiers in die wynbedryf beskou egter die oorsaak van die huidige sosiale omstandighede op plase as veel meer kompleks as die blote invloed van die vroeëre dopstelsel (Die Burger 01/06/02).

Volgens 'n omvattende studie deur die eertydse Landelike Stigting het plaaswerkers behoefte aan eie en beter huise, beter opvoeding, behoorlike onderwys, voldoende gesondheidsdienste en ontspanningsgeleenthede (Die Burger 01/06/02). Die meerderheid werkers woon op die plase waar hulle werk. Net 35% het lopende water in hul huise. Sowat 70% van die land se plaaswerkers is mans en daar word op sekere plase openlik gediskrimineer teen vroue wat as arbeiders werk. In sommige gevalle word net mans as permanente werkers beskou. Daar word dikwels nie voorsiening gemaak vir bydraes tot 'n werkloosheidsversekeringsfonds, opleiding en lidmaatskap vir siekefondse of

pensioenfondse vir vroue nie (De Lange 2001). Hierdie omstandighede bring mee dat vroulike plaasarbeiders dus 'n gemarginaliseerde groep binne 'n reeds gemarginaliseerde groep is.

Dr. Christa van Louw (Die Burger 01/06/02), hoof van die Stigting vir Bemagtiging deur Afrikaans, is van mening dat die vorige politieke bedeling die plaaswerkerbevolking van hulle regte om besluite rondom hulle eie omstandighede te neem, ontnem het. Sy beskryf hierdie groep as slagoffers van 'n "siek stelsel" en omskryf hulle probleme as volg:

Omdat hulle nie kennis van die breër wêreld het en dus nie 'n kritiese oog en oor ontwikkel het nie, is van hulle slagoffers van sosiale verval. Drankmisbruik is maar een van die probleme. Ander is uitsiglooshed, 'n lae toekomsverwachting en 'n lae selfbeeld.

Tydens die apartheidsjare het hierdie groep, soos ander onderdrukte groepe in hierdie tydperk, hulle "stem" verloor. Baie plaasarbeiders voel magteloos en is onder die indruk dat hulle geen positiewe verandering in hulle eie lewens kan maak nie. Daarom meen Prof. Andrietta Krizinger (Die Burger 01/06/02) van die Departement Sosiologie aan die Universiteit van Stellenbosch dat plaaswerkers bemagtig moet word sodat hulle 'n eie opinie kan lug en self beheer ten opsigte van hulle omstandighede kan neem. Ander wat nie hulle ervarings en behoeftes ken nie, kan nie namens hulle praat nie. Van Louw (Die Burger 01/06/02) steun hierdie siening en sê tereg dat bemagtiging plaaswerkers beheer oor hulle lewe kan gee, sodat hulle self kan bepaal waarheen hulle oppad is.

Die probleme van plaasarbeiders in Suid-Afrika is kompleks en daar is geen enkelvoudige oplossing vir hierdie verwikkelde problematiese toestand nie. Sedert 1994 is verskeie pogings deur verskillende organisasies aangewend om die omstandighede van hierdie gemarginaliseerde groep te verbeter. Vele projekte is reeds geloods om die geletterdheidsyfer onder die plaasarbeiders te verhoog en om sodoende selfvertroue onder hierdie groep te versterk. Van Louw (Die Burger 01/06/02) sê byvoorbeeld dat plaaswerkers meer as net woorde leer lees, want hulle leer om die wêreld te "lees".

Marginalisering kan ook omskryf word as sosiale uitsluiting. Ockie Bosman, sekretaris van die Wes-Kaapse plaaswerkersvereniging, verwoord dit as volg in Die Burger (01/06/02):

Sosiale uitsluiting is 'n proses waarvolgens sekere mense en hul omgewings uitgelsuit word van geleenthede, status, mag en voorregte wat vir ander beskikbaar is.

Sosiale uitsluiting het in die geval van die plaaswerkers nie net tot ongelykheid en materiële armoede gelei nie, maar ook tot ontwikkelingsprobleme wat die plaaswerkers se sosiale, ekonomiese en fisieke ontwikkeling strem. Sosiale uitsluiting is dus 'n proses en daarom kan uitgeslotenes net deur 'n doelbewuste en beplande proses van sosiale insluiting weer in die hoofstroom van die samelewing opgeneem word (Die Burger 01/06/02). Dit is egter 'n lang proses en ernstige sosio-ekonomiese probleme soos onder andere armoede, alkoholisme, huishoudelike geweld, swak voedingsisteme en higiëne is steeds 'n probleem onder hierdie gemarginaliseerde groep.

6.2.2 Klein Libertas drama-opleidingsprojek

Die Klein Libertas gemeenskapsgebaseerde teaterprogram is aanvanklik op die plaas Nagenoeg geloods en later na ander plase uitgebrei. Die projekbenadering wat hier bespreek word, het ook as benadering gedien vir die meeste drama-opleidingsprogramme wat op die onderskeie plase in die Stellenbosch-omgewing, aangebied is. Dit is egter belangrik om daarop te let dat elke plaasgemeenskap ook individuele behoeftes het wat in ag geneem is. Hierdie individuele behoeftes is geakkommodeer deur middel van toepaslike veranderinge aan die basiese projekstruktuur. Net die kreatiewe werk en -prosesse van die dramagroep, Die Pretty Ladies, sal hier as voorbeeld van gemeenskapsgebaseerde teater bespreek word. Daar sal ook kortliks verwys word na gemeenskapsoptredes deur hierdie dramagroep.

Die meeste plaasarbeiders in die Wes-Kaap se huistaal is Afrikaans. Die werksessies en produksies was dus in Afrikaans en gemeenskapslingo is noodwendig ook gebruik.

Sewe vroue van die plaas Nagenoeg het in 1998 aangedui dat hulle drama as buitemuurse aktiwiteit wil beoefen. Die enigste ander kontak wat hierdie groep vroue vroeër met drama-aktiwiteite gehad het, was twee kersfeeskonserte op die plaas waar hulle woon. Die groep vroue se ouderdomme wissel tussen 18 en 45 jaar. Een vrou in die groep het geen skoolopleiding gehad nie, twee was steeds besig met skoolopleiding toe die groep gestig is en die gemiddelde skoolopleiding van die ander vier is graad ses. Behalwe vir die twee skoolgaande groeplede het al die ander vroue in die dramagroep kinders. Twee is nie getroud nie en onderhou hulle kinders as enkelouers terwyl hulle self nog by hulle ouers woonagtig is. Almal is woonagtig op die plaas waar hulle werk. Die twee skoolgaande vroue se ouers werk en woon op die plaas.

In die tydperk 1998 tot 2002 het Die Pretty Ladies vier werkswinkelproduksies geskep. Hierdie toneelstukke is by verskeie geleenthede opgevoer. 'n Sangrepertoire van volksliedjies is ook deur die groep saamgestel en is met groot sukses by gemeenskapsoptrades aangebied, sowel as by ander venues vir ander gemeenskapsgroepe. Die Pretty Ladies het hulle emosionele verwysingsveld en daaglikse ervarings tydens die kollektiewe skeppingsproses aangewend. Omdat die sosiale probleme wat in die werkswinkelproduksies van hierdie dramagroep manifesteer, alledaagse probleme in hulle gemeenskap is, word hulle 'n spreekbuis en refleksie van hulle bepaalde gemeenskap. Dit sluit aan by Fugard se siening dat die werkswinkelakteur ook soos die "holy actor" in Grotowski se teorieë, hom- of haarself offer om sekere gevoelens en perspektiewe aan 'n gehoor oor te dra⁸⁷.

Onafhanklik van hulle eie kreatiewe prosesse en werkswinkelsessies, was Die Pretty Ladies ook betrokke by gemeenskapsrelevante werkwinkels onderleiding van die Sentrum vir Landelike Regsstudies. Hier het Die Pretty Ladies scenario's rondom menseregte geskets wat op video vasgelê is en onder ander plaaswerkers versprei is.

⁸⁷ Sien 5.3.2.1.

6.2.2.1 Algemene projekbenadering

Nadat die plase vir die drama-opleidingsprojek geïdentifiseer is, is 'n vergadering met belangstellendes op die onderskeie plase byeengeroep. Minstens een amateur dramagroep is per plaas gestig. Waar daar belangstelling onder tieners en volwassenes was, is twee groepe gestig. Kreatiewe programme is ook vir die kinders aangebied. Op die plaas Nagenoeg, is 'n volwasse amateurtoneelgroep, Die Pretty Ladies, gestig, terwyl daar weekliks kreatiewe programme vir die kinders van Nagenoeg en die buurplaas aangebied is.

By die eerste ontmoeting is die projek se doelstellinge aan die groep verduidelik. Die groep het ook 'n geleentheid gekry om hulle behoeftes ten opsigte van teater en opvoerings te verwoord. 'n Eerste kreatiewe opwarming en “ken-mekaar”-sessie is aangebied. Hierna kon hulle self besluit of hulle van hierdie tipe kreatiewe werksmetodes hou en gemaklik daarmee voel. Tydens hierdie byeenkoms is geskikte ontmoetingstye bepaal, asook die frekwensie en tydsduur van sessies. Hierdie is na gelang van die groep se behoeftes en die aard van werksprosesse deur die loop van die projek aangepas. Die Pretty Ladies het aanvanklik slegs een keer per week ontmoet. Dit is later uitgebrei na twee keer per week. Tydens voorbereidings vir spesifieke optredes het die groep ook oor naweke ontmoet.

Die algemene struktuur en inhoud van 'n drama-sessie van een en 'n half uur het kortliks soos volg gelyk:

- Gewone ontspanne sosiale verkeer. Die belangrike gebeure van die dag of week word bespreek.
- Ontspanningsoefeninge. Strekke en asemhalingsoefeninge word hier gebruik en die doel is om die groep te help om gemaklik te word binne die kreatiewe proses.
- Opwarmingsoefeninge vir liggaam en stem. Tydens improvisasies moet die vroue die vryheid hê om hulle liggame en stem se volle potensiaal te gebruik sonder om onnodige skade aan te rig.

- Bespreking van performance-aspekte. Tydens elke sessie word sekere teoretiese aspekte ten opsigte van performance bespreek, soos byvoorbeeld gesonde stemgebruik, teatervorme en algemene spelkonsepte.
- Improvisasies. Die groep bepaal die onderwerp wat kreatief ondersoek moet word. Hulle besluit ook op 'n gepaste struktuur waarbinne die onderskeie improvisasies kan plaasvind.
- Nabetragting oor die voorafgaande improvisasies. Die inhoud van die improvisasies word bespreek en die potensiaal van sketse word ondersoek.
- Opvoeringsgerigte werk. Indien daar met 'n bepaalde optrede ingedagte gewerk word, sal sekere sketse afgerond en verfyn word.
- Ontspanningsoefeninge.
- Afsluiting. Die volgende byeenkoms word bepaal.

Die struktuur van elke kreatiewe sessie is onderwerp aan die behoeftes van die groep op daardie stadium en of daar 'n spesifieke optrede is waarvoor voorberei word. Daar is soms 'n paar weke opeenvolgend gewerk aan 'n spesifieke opvoeringsgerigte onderwerp. Na die eerste kennismaking met 'n groep is minstens drie maande met 'n groep gewerk voor die eerste optrede. In hierdie tyd is die groep 'n geleentheid gebied om hulle vaardighede te verbeter en gemaklik te raak met die werksproses. Na die eerste maand is meer opvoeringsgerigte sessies gefasiliteer met die oog op 'n eerste optrede. Die groep het self die onderwerpe van hulle werkswinkel-produksies bepaal. Indien daar gemeenskapsoptredes op die betrokke plase beplan is, is gemeenskapslede buite die groep ook betrek by die organisering van die geleentheid.

6.2.2.2 Doelstellinge

Die hoofdoel van hierdie projek was om mense te bemagtig om hulleself met selfvertroue deur middel van teateraktiwiteite kreatief uit te druk. Baie plaasarbeiders het min of geen blootstelling aan teater gehad nie. Die idee was om die mense wat in teateraktiwiteite belangstel te help om tegnies meer vaardig te word sodat hulle met selfvertroue aan teateraktiwiteite kan deelneem. Dit sou onder andere die effektiewe gebruik van die liggaam en stem tydens kreatiewe werk en vir optredes insluit. 'n Volgende mikpunt was

om die groep te help om die nodige infrastruktuur te skep om optredes binne die gemeenskap moontlik te maak. Teateraktiwiteite is weens infrastruktuur en ligging nie so toeganklik vir plaasgemeenskappe nie. Hierdie projek moes ook mense wat nie noodwendig aktief as spelers betrokke wil wees nie, 'n geleentheid bied om as gehoorlid aan relevante uitdrukkingsaktiwiteite deel te neem. Dit is ook belangrik om die groep tydens die werksessies by te staan om hulle eie relevante teater ten opsigte van onderwerp en vorm te skep. Die ideaal is dat kreatiewe uitdrukking via teateraktiwiteite binne hierdie gemeenskappe gevestig word en later as dinamiese sisteem kan bly voort bestaan. Sodoende kan kommunikasie-sisteme binne 'n gemeenskap onderhou word en gebruik word om met relevante kwessies om te gaan.

6.2.2.3 Proses

Nadat die groep die onderwerp bepaal het wat hulle wil ondersoek met die doelwit om 'n produksie vir optrede te skep, is improvisasies gedoen. Die groep doen navorsing tussen sessies deur met ander lede van die gemeenskap te gesels en na mense om hulle te luister. Hulle gebruik ook hulle eie ervaringsveld tydens die improvisasies. Die improvisasies en stories wat tydens sessies vertel is, is deur die fasiliteerder gedokumenteerd. Na 'n paar weke van improvisasies is die improvisasie-produkte bespreek en hersien. Dan besluit die groep watter boodskap hulle wil oordra en so ook die storie(s) wat met behulp van die produksie vertel moet word. Die groep besluit ook watter sketse wat tydens improvisasies geskep is, in die produksie gebruik gaan word. In die volgende sessies word hierdie tonele en sketse afgerond en in 'n logiese volgorde geplaas. Indien nodig is verder geïmproviseer om die bestaande sketse uit te bou. In sekere produksies is spesifieke dialoog geskep wat gedokumenteerd is⁸⁸. Vir ander produksies is 'n basiese struktuur uitgewerk waarbinne dialoog moes plaasvind⁸⁹. Deur die loop van hierdie proses is daar ook besluit in watter mate van kostuums, rekwisiete en dekor gebruik gemaak sou word. Bykomende sessies is ook gereël vir die maak van rekwisiete en dekor. Ander gemeenskapslede is ook soms by hierdie proses betrek. Sekere familielede en vriende van die drama-groep beskik oor sekere tegniese vaardighede en ander sal help om kostuums

⁸⁸ Sien Hartseer Liesbet en Hoesie lewe orie Krismis in bylaag 2.1 en 2.2.

en rekwisiëte bymekaar te maak. So kon meer mense betrokke wees by die kreatiewe proses.

Reeds aan die begin van die projek is daar gefokus op tegniese vaardighede ten opsigte van stemwerk en soepelheid van die liggaam vir karakterisering. Stamina vir optredes moes ook opgebou word. Dit was ook belangrik om die groep bewus te maak van hulle eie potensiaal. Die groep is deurentyd betrek by die monitering van hulle vordering. Die groeplede is aangemoedig om vryelik kreatiewe bydraes tydens sessie te lewer. Hulle selfvertroue is stelselmatig opgebou deur positiewe bevestiging vir kreatiewe bydraes. 'n Vertrouensband is ook opgebou tussen lede van die groep. Die groep is ook deur middel van informasie en opleiding bemagtig. Basiese beginsels rondom teatervorme, teatertegnieke en algemene teaterteorieë is deurlopend breedvoerig verduidelik en bespreek. Die groep is ook blootgestel aan professionele teaterproduksies en studenteteater. Hierna kon hulle hul nuutgevonde kennis tydens besprekings oor hierdie produksies toepas. Die groep se vermoë om ander teateroptredes krities te beskou het deur die loop van die projek toegeneem. Goeie interaksie tussen die onderskeie amateurgroepe in die Stellenbosch omgewing het ook vir uitruiling van kreatiewe idees en opinies gesorg.

Deur die loop van die projek is daar wel sekere probleme ondervind. Die meeste hiervan was die gevolg van persoonlike probleme of moeilike huislike omstandighede. Met goeie kommunikasie tussen projekkoördineerders en hulle groepe kon hierdie probleme aangespreek word. Die meeste vroue in die groep is blootgestel aan huishoudelike geweld en strawwe alkoholmisbruik. Sekere sessies is bemoeilik omdat van die lede by tye onder die invloed van alkohol opgedaag het. Met die verloop van tyd is hierdie probleem deur die groep self aangespreek en opgelos. Huishoudelike geweld en sosiale euwels wat spruit uit alkoholmisbruik is die onderwerp in meeste van hulle produksies. Die feit dat hierdie probleme op die verhoog uitgespeel is in 'n toeganklike teatervorm en met karakters waarmee die gehoorlede kan identifiseer, het 'n geleentheid geskep vir ander gemeenskapslede om ook met mekaar in gesprek te tree oor hierdie sosiale patrone wat

⁸⁹ Sien *Rommel* en *Stoei* in bylaag 2.3 en 2.4.

almal se lewens raak. In baie gevalle besef mense nie die gevolge van hulle aksies as hulle in 'n destruktiewe sosiale patroon vasgevang is nie. Hierdie toneelstukke het dus ook vir hulle 'n geleentheid geskep om bewus te raak van relevante sosiale kwessies, en bewuswording het die potensiaal om tot probleemoplossing te lei.

6.2.2.4 Werkswinkelproduksies en optredes

Die Pretty Ladies het vier werkswinkelproduksies geskep naamlik *Hartseer Liesbet*, *Hoesie lewe orie Krismis*, *Rommel* en *Stoet*⁹⁰.

Die werkproses vir die eerste werkswinkelproduksie, *Hartseer Liesbet*, het na twee maande van aanvanklike kreatiewe werk en drama-oefeninge begin. Die groep het begin eksperimenteer met die aard van storievertelling. Navorsing is gedoen oor die stories wat tydens ontspanningstye aan mekaar oorvertel word. Die groep het vir twee weke lank na stories, soos vertel deur vriende en familie, gaan luister en dit dan tydens groepsontmoetings kom oorvertel. Hierdie stories is meestal komies en was redelik ver verwyder van die hulle eie omstandighede. Na die eerste week het van die stories meer betrekking op hulle eie lewens gehad. Na twee weke is die groep in kleiner groepies verdeel en elke groep kon een van die stories wat oorvertel is, kies en dit as 'n kort skets uitspeel. Toe is dele uit die verskillende sketse gekies om 'n eie "volksklug" te skep. So is die storie van Liesbet geskep wat nog nie die waarde van tandeborsel ontdek het nie. Hoewel hierdie eerste werkswinkelproduksie grootliks met die klem op vermaaklikheid geskep is, raak dit wel liggies aan sekere sosiale kwessies en omstandighede. Die teenwoordigheid van bendeleders in die gemeenskap, oorvol taxi's en straatrowery word as algemene daaglikse aktiwiteite uitgebeeld. Die kwessie van mondhigiëne, wat 'n relevante onderwerp vir hier gemeenskap is, word ook op 'n komiese manier aangespreek. Met die gebruik van bekende liedjies en karakters het hierdie produksie ook 'n eiesoortige humor blootgelê.

Kort na hulle eerste optrede van *Hartseer Liesbet* tydens 'n Klein Libertaskonsert, het die werksprosesse vir die tweede werkswinkelproduksie, *Hoesie lewe orie Krismis*, begin.

⁹⁰ Sien tekste in bylaag 2.

Die beplande optreedatum was einde November by die Klein Libertasteater. Plaasarbeiders van Nagenoeg en ander plase in die omgewing is genooi na hierdie optredes, met vooraf gereëlde vervoer na die teater. Die groep wou 'n Kersfeesproduksie skep. Na die eerste paar ontmoetings waarin improvisasies en kort sketse oor die situasies in die gemeenskap rondom Kersfees uitgebeeld het, het dit duidelik geword dat Kersfees nie meer altyd in 'n goeie gees gevier word nie weens drankmisbruik, geweld, ongelukke, werkloosheid en diefstal. *Hoesie lewe orie Krismis* is geskep uit 'n seleksie van sketse en stories rondom bekende gebeure in die gemeenskap tydens die feesseisoen. Die sprokie van die drie varkies is as basis vir hierdie samestelling gebruik en die lewe van 'n vark-gesin op 'n plaas word uitgebeeld. Die pa word afgedank omdat hy iemand met 'n mes gestek het by die Kersfunksie. Die gesin moet hulle huis en die plaas verlaat. Beide die ouers drink daaglik straf en dit word gou duidelik dat hulle nie meer vir hulle drie kinders kan sorg nie. Die drie kinders word dan weggejaag. Die een probeer van sy sorg in 'n sjibien vergeet, terwyl 'n ander hom tot diefstal wend om te oorleef. Die derde een, (Dappielê), doen aansoek om 'n werk en begin om geld te spaar om eendelik sy eie huis te besit. Die uiteinde is dat Dappielê sy eie huis kan bou, terwyl sy ouers en broers steeds haweloos en werkloos is. Hulle vind egter gou uit waar hy bly en almal trek saam met Dappielê in en die lewe gaan soos voorheen voort. Die reaksie van ander gemeenskapslede was dat hierdie storie bestaande toestande uitbeeld, maar dat hulle dit nou op ander maniere as problematies en ongewens kon raaksien. Die probleme wat in hierdie produksies uitgebeeld is, is kompleks en daar bestaan geen kitsoplossing nie. Die waarde van hierdie stuk lê in die kans wat die gemeenskap gegun is om relevante probleme te evalueer.

Die derde produksie, *Rommel*, is geskep vir die eerste teaterkonsert op die plaas Nagenoeg wat deur die Klein Libertas gemeenskapsgebaseerde teaterprogram in samewerking met die inwoners van Nagenoeg gereël is. Ander amateurgroepe van plase in die omgewing is ook genooi om by die geleentheid op te tree. Toegansfooie het gewissel tussen R1 en R2. Familielede en vriende van Die Pretty Ladies het versnaperinge verkoop en het met die organisering gehelp.

Rommel is 'n kort toneelstuk wat sterk steun op bekende Afrikaanse volksliedjies en danse soos byvoorbeeld die riel. Tydens die voorafgaande ontmoetings het lede van die dramagroep gekla oor rommelstrooiery. Hierdie produksie is toe geskep om ander gemeenskapslede bewus te maak van die herwinningsmoontlikhede van rommel. Hierdie produksie het 'n positiewe reaksie by die gehoor ontlok. *Rommel* het as voorbeeld gedien om die gehoor bewus te maak hoe sekere probleme op kreatiewe wyse aangespreek en opgelos kan word.

Stoei is oor 'n lang tydperk geskep. Die groep het reeds in 2000 begin met improvisasies rondom die onderwerp van geweld in die gemeenskap en in die onderskeie huishoudings. Die groep se besige skedule op die plaas en uitnodigings om hulle sangrepertoire en reeds bestaande produksies by verskeie geleenthede aan te bied, het hierdie intensiewe werksproses bemoeilik. Aan die begin van 2001 het die groep weer bymekaar gekom om 'n nuwe produksie te skep vir die KKNK Voorbrandfees en die daaropvolgende hooffeesprogram op Oudtshoorn. Die Groep het besluit om voort te gaan met improvisasies rondom huishoudelike- en gemeenskapsgeweld.

Teen die einde van 2000 is plaasarbeiders in die omgewing genooi om teen 'n lae tarief 'n populêre stoeiwedstryd by te woon. Hierdie ervaring het 'n groot impak op van die groepslede gehad. Improvisasies is toe rondom die stoei-ervaring gedoen. Ook is verskillende scenario's van geweld in die gemeenskap en gesinsgeweld in die vorm van kort sketse tydens improvisasies uitgebeeld. Die groep het later besluit om hierdie stories in 'n stoeikryt te laat plaasvind. In elke rondte is 'n ander storie van gesins- of ander geweld in die gemeenskap uitgebeeld. Die swakkeres in die gemeenskap moes hulle teen die aanvallers probeer verdedig. Die lede van die groep het baie van hulleself tydens die werksproses geoffer omdat almal in die dramagroep al vroeër meer as eenkeer op verskillende maniere aan geweld onderwerp is. Die tonele wat uitgebeeld is, is situasies wat lede van die groep al self ervaar het. Gemarginaliseerde gemeenskappe voor wie daar opgetree is, het die scenario's as sosiaal-eg erken en het gedurende optredes karakters gewaarsku of raad probeer uitdeel. Tydens die werksproses het Die Pretty Ladies te kenne gegee dat hulle steeds nie 'n oplossing vir al hierdie probleme het nie, maar dat

hulle voel dat dit belangrik is om hierdie kwessies “onder die tafel uit te vee” sodat mense dit kan sien en sonder vrees daarvoor kan praat. Mettertyd kan daar dalk met oplossings vorendag gekom word. Die toneelstuk, *Stoei*, eindig dus met ’n storie van ’n verkragting wat voorkom is omdat die aanvaller vir ’n bees in die veld geskrik het. Die Pretty Ladies spreek dan hulle wens uit dat hulle soos die bees, geweld in hulle gemeenskappe wil teenstaan en dat daar nog baie meer “beeste” nodig is. Die Pretty Ladies het die geleentheid om hulle eie ervarings en stories met ander te deel as bemagtigend ervaar.

As gevolg van die teateraktiwiteite van Die Pretty Ladies is ander mense in hulle gemeenskap ook ’n geleentheid gebied om aan teateraktiwiteite deel te neem. Optredes en produksies word meer en meer deur hierdie groep as geleenthede gesien om probleme te verwoord en sekere kwessies aan te spreek. Die gemeenskap waarbinne hulle werk, vind aanklank hierby en produksies ontlok gewoonlik informele gemeenskapsbesprekings rondom kwessies wat tydens optredes aangeraak en uitgebeeld is.

6.3 Samevatting

Gedurende die vier jaar wat die groep (Die Pretty Ladies) bestaan, het daar definitiewe veranderinge plaasgevind. Sekere groeplede het die gebruik van alkohol gestaak. Die groep spreek hulleself ook vryelik uit oor relevante gemeenskapsake en het ’n belangrike rol as leiers binne hulle gemeenskap begin speel. Die res van die gemeenskap word deurentyd betrek as konserte of ander gemeenskapsoptredes beplan word. Die fondse wat tydens optredes ingesamel is kon ook onder andere gebruik word om die kinders op Nagengog aan ander teateraktiwiteite buite die plaasgemeenskap bloot te stel. Sodoende word ’n kultuur van uitdrukking deur middel van performance hervestig. ’n Belangrike byproduk van teateraktiwiteite binne hierdie gemeenskap was tot dusver bemagtiging. Hierdie gemarginaliseerde groep is ’n geleentheid gebied om kreatief met relevante kwessies om te gaan. Dit het teweeg gebring dat hulle bewus geword het van sekere sosiale probleme waarvoor hulle self oplossings kon vind.

Hierdie drama-opleidingsprogram is aanvanklik as 'n gemeenskapsteaterprojek aangebied omdat dit teater “vir, deur en van die mense” ten doel gehad het. Die ontwikkelingspotensiaal van hierdie teateraktiwiteite is nooit misken nie, maar die primêre agenda was om mense te help om hulleself kreatief uit te druk deur middel van kollektiewe kreatiewe werksproesse. Geen ander ontwikkelingsagenda is vooraf bepaal nie. In die proses was daar ook gepoog om die gemeenskap by te staan om die nodige infrastruktuur daar te stel om verdere optredes in die toekoms vir, deur en van die gemeenskap aan te moedig. Omdat hierdie teaterprojek gerig is op 'n gemarginaliseerde groep in die samelewing en die produkte duidelike ontwikkelings- en bemagtigingspotensiaal toon, is daar wel raakpunte met ander projekte wat as Populêre Teater en Teater vir Ontwikkeling plaasvind. Uitdrukkingsvorme soos populêre liedjies en danse en die skep van bekende karakters is aangwend om hierdie produksies meer toeganklik te maak vir die res van die gemeenskap. Die amateurdramagroep wat binne die gemeenskap woon en werk, skep saam met 'n fasiliteerder Werkswinkelteater vir optredes binne die gemeenskap. Hierdie optredes bied ook die ander lede van die gemeenskap 'n geleentheid om by hierdie kreatiewe uitdrukkingsaktiwiteit betrokke te wees. In hierdie geval word die gemeenskap bemagtig om hulleself met selfvertroue kreatief uit te druk en sodoende sosiale probleme binne hulle eie gemeenskap aan te spreek.

Die Klein Libertas-plaasprojek het tot dusver geen groot sosiale veranderinge teweeg gebring nie. Dit was ook nie 'n aanvanklike oogmerk nie. Dit het egter 'n geleentheid geskep vir gemeenskapslede om in gesprek te tree oor sosiale probleme. Deur middel van hierdie teaterprojek kon sekere kwessies aangeraak word wat nie noodwendig vroeër openlik bespreek is nie. Hierdie gemarginaliseerde groep het nie vroeër 'n geleentheid gehad om by kreatiewe prosesse betrokke te wees nie en teater as kreatiewe uitdrukking is juis 'n instrument met bemagtigings- en ontwikkelingspotensiaal.

SLOT

Die apartheidsbeleid het grootliks die sosiale strukture, waaronder teater, in Suid-Afrika beïnvloed. Die wetgewing en beperkte infrastruktuur vir toneel- en kulturele aktiwiteite het gemeenskappe van die nodige kreatiewe uitdrukking en bevestiging ontnem en ook die natuurlike uitruiling en vloei tussen verskillende kultuurgroepe beperk. Hierdie omstandighede het die behoefte aan gemeenskapsgebaseerde teater aangewakker en daaraan 'n spesifieke fokus gegee.

Gemeenskapsgebaseerde teateraktiwiteite in Suid-Afrika word onder andere benoem met die volgende terme: Gemeenskapsteater, Populêre Teater (en verbandhoudende vorme soos Teater van die Onderdrukte, Teater in die Onderwys, People's Theatre, Werkersteater en Swart Teater) en Teater vir Ontwikkeling. Werkswinkelteater kan ook 'n gemeenskapsgebaseerde karakter aanneem. Hierdie gemeenskapsgerigte teatervorme het gemeenskaplike eienskappe, maar ook klein fokusverskille.

Die belangrikste ooreenkoms is dat hierdie teatervorme op spesifieke gemeenskappe gerig word. In veral ontwikkelende lande is bogenoemde teatervorme op die gemarginaliseerde groepe in die samelewing gerig. Dit is teateraktiwiteite wat vir, deur en van "die mense" (gemarginaliseerdes, massa gewone werkers en werkloses) geskep is. Kollektiewe kreatiewe samewerking word in al die vorme aangemoedig. Relevante gemeenskapskwessies en probleme word in die kreatiewe proses en optredes aangespreek. Hierdie teatervorme is gerig op die kreatiewe bemagtiging van die gemeenskap waarbinne die aktiwiteite plaasvind. Omdat die werksproses demokraties is en mense aangemoedig word om hulleself vryelik uit te druk, kan die kreatiewe produk 'n sterk sosiale en/of sosio-politieke inslag hê. Hierdie gemeenskapsgerigte teatervorme het daarom dan 'n sterk bewusmakings-, bemagtings- en ontwikkelingspotensiaal.

Gemeenskapsgebaseerde Populêre Teater-aktiwiteite word grootliks op gemarginaliseerde groepe gefokus en omvat ander gemeenskapsgebaseerde teatervorme soos onder andere People's Theatre, Protesteater, Teater vir Ontwikkeling en Teater vir

Bevryding. Teateraktiwiteite wat met die term “Teater vir Ontwikkeling” omskryf word, kan ’n sterk ontwikkelingsagenda met ’n spesifieke tema reeds voor die aanvang van teateraktiwiteite hê. Die gemeenskap sal dan steeds by die kreatiewe proses betrek word en die verloop van die projek bepaal. Die meeste aktiwiteite wat onder die term “Gemeenskapsteater” bespreek word, word deur die gemeenskap waarbinne dit plaasvind bepaal. Lede van die gemeenskap sal by die kreatiewe proses betrokke wees en so die onderwerp en vorm van die aktiwiteite bepaal.

Die teateraktiwiteite wat met bogenoemde terme benoem word, kan gekategoriseer word as gemeenskapsgebaseerde teater. Daarom is hierdie terme, veral in die praktyk, in ’n sekere sin gelykwaardig en omruilbaar.

BYLAAG 1

Bylaag 1.1

Questionnaire: Community Theatre

A

1. Age:
2. Highest level of education:
3. Mother Tongue:
4. Other Languages:.....
5. Cultural Group:.....
6. Province:
7. Area/ District/ Town:.....

B

1. Are you a member/ founder/ coordinator of a Community Theatre Group/ Non Governmental Organisation/ Other?
2. What area do you work in?
3. Are you working Part Time/ Full Time in Theatre?.....
4. If Part Time, what other work do you do?
-
5. If Full Time, do you earn more than R40 000/year?
6. How does your theatre group generate funds?
-
7. Is your group self-sufficient? Yes/ No
8. How long has your group been working in theatre?
9. Have you attended any Community Theatre-/ Management-/ Organisational-workshop or course?.....
10. If so, what and where?.....
-

C

1. How long have you been actively involved in community work?
-
2. Do you have access to office facilities? Yes/ No
3. Do you communicate with other theatre practitioners?

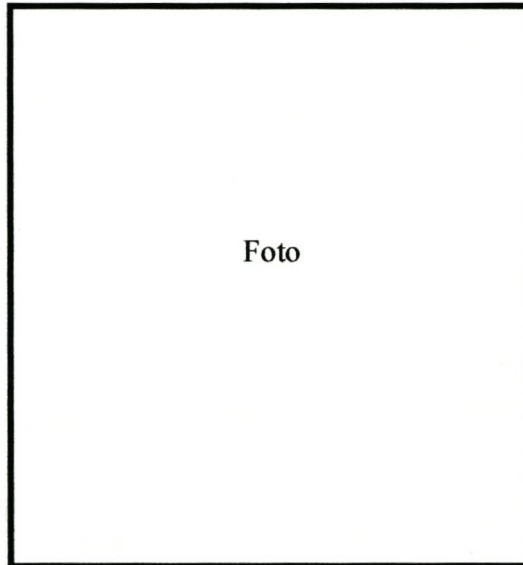
D

1. How do you understand the term Community Theatre?
-
-
2. What kind of plays do you do in your community?
-
3. Where do you perform?
-
4. How do you involve the community?
-
5. How do you create your plays?
-
-
6. How many members are in your group?
7. How do you understand the term Theatre in Education?
-
8. If you are involved in Theatre in Education, where do you work?
-
9. Explain your activities.....
-
10. How do you understand the term Popular Theatre?
-

Bylaag 1.2

Klein Libertas Gemeenskapsteater Vraelys

GROEP _____



NAAM _____ VAN _____

OUDERDOM _____ GETROUD/ ONGETROUD/ BLY SAAM

Hoe lank woon jy al op die plaas? _____

Het jy ooit voorheen op 'n ander plaas/dorp gebly? _____

Indien jy het, waar en vir hoe lank? _____

Hoeveel kinders het jy? _____

Hoe oud is jou kinders? _____

Het jy ooit skoolgegaan? _____ Wanneer het jy skool verlaat? _____

Wat is die hoogste standerd wat jy geslaag het? _____

Is jy permanent in diens op die plaas waar jy bly? _____

Indien nie, is jy êrens anders permanent in diens? _____

Is jy die enigste broodwinner in die huis? _____

Indien nie, wie is ook broodwinners? _____

Hoeveel mense woon saam met jou in die huis? _____

Hoeveel vertrekke het die huis waarin jy woon? _____

Het die huis lopende water? _____ Elektrisiteit? _____

'n Binne toilet? _____ 'n Buite toilet? _____

Behoort jy aan enige kerk? _____ Watter kerk? _____

Hoe lank woon jy al die Dramaklasse by? _____

Het jy ooit voorheen aan toneel of drama deelgeneem? _____

Indien jy het, waar en wanneer was dit? _____

Wat sal jy graag by die dramaklasse wil doen? _____

Is daar iemand wat na jou kinders kan kyk as jy in die aand repeteer of 'n konsert het?

Hoeveel uur kyk jy gemiddeld per dag TV? _____

Wat is jou gunsteling TV-program? _____

BYLAAG 2

Bylaag 2.1

Hartseer Liesbet

Ouma staan met besem in die hand. Vier akteurs simboliseer haar huis [twee mure en een afdak], langs die huis staan 'n ander akteur as boom.

Ouma: Môre, my naam is Ouma Lena. *(Gesels verder oor haar siektes en ander ditjies datjies.)* Elke oggend as ek wakker word kom vee ek eers my stoep skoon en groet my eie huis. Môre huis!

Huis: *(Kom nou in posisie)* Môre Ouma.

Ouma: En dan na my enigste boom. Môre boom!

Boom: Môre Ouma.

Ouma: Geen mens kom ooit hier aan nie. Dis net ek , my besem, my huis en my boom en ons pla mekaar nie en bly gelukkig saam. Ma' wag. Wie is dit wat dan nou daar aankom. My magtie, is dit dan nou nie Liesbet nie. So waar as vet. Nou kyk, Liesbet is die gewildste een in ons kontrei. Waar sy gaan is daar altyd 'n gevolg. Nee wag as dit nou Liesbet is wat hier na my toe gestap kom, ruik ek probleme, want...

Liesbet: *(Wat uit die gehoor gestap het.)* Môre Ouma Lena.

Ouma: Haai, môre Liesbet. Hoe laat jy my nou skrik. Is alweer so met myselwers aan't gesels. Haai Liesbet en as jy nou so lyk.

Liesbet: Aag Ouma, ek weet nie eers waar om te begin nie. Al wat ek kan sê is dat hier vreemde goed aan die gang is, wat ek nie verstaan nie.

Ouma: Maar hoe bedoel jy nou, Liesbet ?

Liesbet: Die beste is seker maar om dit van 'n punt af te vat.

Terwyl Liesbet vertel, word die storie deur die ander akteurs uitgespeel.

Liesbet: Ouma weet mos van Piet

Ouma: Ja, wie hier weet nie van Piet nie.

'Piet' kom van agter gestap na Liesbet, met 'n blom in sy hand.

Liesbet: Ouma, hy bring toe vir my die mooiste blom en nes ek toe my mond oopmaak om te sê...

Liesbet 2: Haai, dankie Piet.

Liesbet: ...verlep die blom en Piet stap vinnig weg.

Piet gebruik 'n plastieklom en kan die blom lekker afbuig grond toe. Hy trek sy gesig en stap weg.

Ouma: Liesbet dis nou 'n snaakse ding. Almal weet dat Piet...

Liesbet: As Ouma nou dink daai is snaaks, moet Ouma na die res van my storie luister, die ding gaan nog verder as Piet.

Ouma: Maar vertel hom dan, Liesbet.

Liesbet: Ek dag toe, nee, hier's nou 'n snaaksigheid aan die gang en besluit toe om maar die taxi huistoe te vat. En so staan en wag ek toe maar vir die taxi. Ek staan toe nog so, toe ek 'n ding sien en besef hier is groot moeilikheit.

Twee akteurs kom van agter gestap en is twee bende-lede wat besig is met 'n stryery. Net soos die een sy hand in sy sak steek en 'n revolver te voorskyn bring, skree Liesbet lank en hard. Die een met die revlover laat dit val en loop kop-af weg. Die ander een loop ook op sy eie weg.

Liesbet: Nou Ouma sal dit nie glo nie. Dis mos nou twee gangsters en die een was net reg om die ander een daar voor my te skiet. Maar na my gegil, laat val die een sy 'gun' net daar en albei loop weg.

Ouma: Nee maar Liesbet, jy moet daai gil van jou aan die polieste gaan verkoop voor Kersfees.

Liesbet: Ouma, dis nie 'n grap nie. Daar staan ek toe weer alleen. Gelukkig wag die taxi toe nie te lank om te kom nie en ek sien dat Sanna in die die taxi is.

Ouma: Ja, Sanna het darem 'n goeie hart.

Liesbet: Ja Ouma, ek het ook so gedink en toe die taxi stop sê ek...

Liesbet 2: Hallo Sanna...

Liesbet: ...en daar jaag die taxi skielik weg met skreeuende wiele, oop deur en al.

Ouma: My kind ?

Die Taxi, saamgestel deur die ander akteurs, stap om die verhoog na Liesbet toe. Die 'deur' gaan oop. Nes Liesbet wil inklim, jaag die Taxi met 'oop' deur weg.

Liesbet: Ek besluit toe, nou het ek genoeg gehad, ek het nou genoeg rede om nie werk toe te gaan nie. En ek begin toe aanstap huistoe.

Die ander akteurs staan reg vir die volgende vertelling. Die 'hond' begin oor die verhoog loop. Liesbet 2 begin in die rigting van die hond stap. 'n Paar ander mense loop eers verby die hond en word deur die hond platgetrek en gebyt.

Liesbet: En daar sien ek Tan't Koekie se vreeslike hond in die straat rondloop. Daai hond moet mos toegesluit bly. Nou terwyl ek die hond nog so staan en kyk voor ek oor die pad loop, kom daar twee mense verby gestap en die hond trek hulle net daar net daar plat, Ouma.

Ouma: Liesbet !

Liesbet: Ek het toe ook nie 'n keuse nie en weet toe ek moet ook nou daar verby en net toe ek reg is om 'n klip op te tel, kyk die hond my so aan, begin te tjank en hardloop stert tussen die bene tjank-tjank weg. Kyk Ouma, by die tyd is ek lelik verward en wil toe net weggom en ek sit af na 'Meisie en die Pannekoeke' se show.

Liesbet 2 gaan sit in die gehoor en Meisie kom singend by die verhoog op. Die res van die akteurs val in as haar agtergrondsangers.

Liesbet: (Ongeveer 2/3's deur die liedjie.) Kyk Ouma, Meisie kry dit mos reg om 'n mens se sondes skoon van jou lyf af te sing. Ek kry toe later so lekker dat ek opspring om saam te gaan sing.

Liesbet 2 hardloop vanuit die gehoor en spring op die verhoog en begin kliphard saam te sing. As Liesbet 2 by die groep aansluit hou hulle almal op met sing en hardloop weg.

Liesbet: *(Nou meer huilerig)* en Ouma net toe ek lekker begin saam sing hou hulle almal op en hardloop van die verhoog af. *(Huil nou bitterlik.)*

Ouma: Nee, kyk Liesbet hier is iets nie lekker. Ek gaan jou nou Dogter toe vat, dat hy kan kyk.

Liesbet wil nog teëstribbel.

Ouma: Lisbet, kom ! Help my tog dat ek kan opkom. Ons moet die draad van die snaakse goed vat en dit volg tot waar dit begin het.

Liesbet en Ouma begin geselsend aanstap. Oppad na die standbeeld (wat saamgestel word deur die akteurs) kom twee 'skollies' en val vir Liesbet en Ouma aan. Liesbet gee weer 'n harde gil, die skollies kyk vir mekaar en hardloop in verskillende rigtings weg. Ouma staan en kyk vir Liesbet baie verbaas aan. Nes Liesbet en Ouma verby die standbeeld stap, knyp al die akteurs hulle neuse toe..

Ouma: Wag 'n bietjie. Ek ruik dit mos nou ook. Liesbet,...wanneer laas het jy jou tanne geborsel ?

Liesbet: Tanneborsel ?!

Liesbet hardloop van die verhoog af. Die akteurs eindig weer met die lied wat Meisie en die Pannekoeke gesing het.

Bylaag 2.2

Hoe'sie Lewe Orie Krismis

Rekwisiete:

- +-Tien kratte
- Kartondose (waarmee huis later gebou word)
- Bierblikke
- Wynkan
- Uitgesnyde karton-TV
- Tronk-konstruksie uit karton of enige afval wat tralie kan voorstel
- Pastiekbottels (gevul met onderskeidelik rooi en geel aanmaakkoeldrank) met strootjies aan 'n hanger wat as drip vir die hospitaal dien
- Kersversierings
- Lang leë kartonrol (as wapen vir sekuriteitswag)
- Leë sapboksie met strooitjie (wat dien as selfoon)
- Papierbord wat dien as stuurwiel
- Papierbord wat dien as ambulans
- Rooi hart geverf op karton
- Karton met "LATER" op geverf of geskryf
- Plakstieklommer
- Trousluier van plastieksakke
- Plastieksakblomme

Toneel 1

Verhoog donker. (As venue dit toelaat.) Verhoog besaai met bierblikke, bokse en kratte. [Die kratte en bokse word later gebruik om Dappielê se huis te bou en al die bierblikke word verwyder na die sjibeen-toneel.]

Verteller: Lank, lank gelede in 'n ver land op 'n mooi plaas het 'n gesonde varkgesin, gelukkig en tevrede saamgewoon. Hulle name was Ma-varklê, Pa-varklê en hulle drie kinders, Drinkielê, Stielê en Dappielê.

Ligte helder. Ma-varklê sit en drink terwyl Pa-varklê deur die gehoor aangestap kom met 'n bottel brandewyn in die hand terwyl hy sing. ('Maybe I'll be sorry tomorrow').

Pa-varklê: Katryn ! Suip jy al weer !

Ma-varklê: Hallo my man. Nee en jy ?

Pa-varklê: Moenie vir jou cheeky hou nie, Katryn. Jy kan mos sien ek kom vannie werk af. En voor jy nou weer jou bek rek, het ek 'n ding om jou te vertel. Jy sal maar ons goedjies moet begin pak. Kom Krismis moet ons weg wees.

Ma-varklê: Hoe ? (*Gryp na die bottel brandewyn*) Waa' kry jy dit ? (*Pa-varklê hou die bottel agter sy rug.*) Gee hier.

Pa-varklê: Hou vir jou in Katryn. Wat gaan dit vat om jou te laat hoor? Daai stoel waarop jy dink jy sit, is môre nie meer onder jou gat nie. Jy's klaar gewyn en nou wil jy nog Brandewyn on the side ook entertain !

Pa-varklê skuif in langs Ma-varklê op een van die kratte.

Ma-varklê: Haai, ek het nie gesien jy's gebloed nie.

Pa-varklê: Ja, Katryn, ek het vandag omtrent deur die lewe gestap.

Ma-varklê: Vertel hom. (*Drink verder, maar hou vir eers by haar eie kan*).

Pa-varklê: Nee, hulle gun dan nie eers vir 'n man 'n bietjie suiker vir sy tee nie. Kom 'tee-time', sien ek daar's nog net 'n paar krummels in die suikerbak en ek skud dit toe vir my uit. Waar sal die Voorman vir my kom uithaal oor my menswees en die ding dat ek die laaste suiker geneem het. Hy maak toe hard en duidelik uit wie en wat hy dink ek is en nog verder oor die suiker, toe ek so begin voel-voel in my sak.

Ma-varklê: (*Sy weet wat nou gaan kom en leuen oor om weer 'n kans met die brandewyn te waag*.)

Pa-varklê: Ek laat nie van my 'n pop maak nie (*Katryn trek terug*) en ek laat loop toe met my 'three-star'.

Ma-varklê: En tot waar laat jy dit toe gaan?

Pa-varklê: Ek het hom darem nog sy asem gelos en die res kon hulle in die ambulans vaswerk. Nou't hulle my ook nie meer nodig by die werk nie en die huis was ook te lank vol van ons asems. Hulle soek my van die grond af.

Ma-varklê: (*Het tussen die vertellery wel die brandewyn gekry*.) Nê? Ai!

Pa-varklê: Vra jy ook vir lê, Katryn ?! (*Vat die brandewyn*) Jy't seker nog nie vir jou gelig om iets in 'n bord te kry nie. Waar's die kinders?

Ma-varklê: Wetie. Drinkielê!, Dappielê!, Stielê! Toe kap en sak jy vandag wragtag !

Pa-varklê: Drinkielê, Stielê, Dappielê!!! Kom as julle geroep word!!!

*(Drinkielê, Stielê en Dappielê kruip onder plastieksakke agter op die verhoog uit.
Ma-vark en Pa-vark skree nog 'n paar keer tot die kinders by hulle staan.)*

Pa-varklê: Waar het julle ons lesse oor gehoorsaamheid gemis. Kyk vir julle. Waar was julle alweer in?

Drinkielê: Is hier iets om te eet?

Pa-varklê: Dis wat ek dan nou vir julle vra.

Stielê: Hoe moet ons vir kos ook nog sorg.

Dappielê: Ma lê heeldag...

Pa-varklê: Hou jou tong van jou ma af of sluk hom in.

Ma-varklê: *Skree van die lag.*

Pa-varklê: Katryn !!!

Stielê: Die een is nou weer witter as die ander een.

Drinkielê: Kom ons loop daar na...

Pa-varklê: Wat van loop?

Ma-varklê: Daai's nou 'n plan. Ons het hoeka nie blypek of kos vir julle nie. *(Spring op)*
Daars'it nou. Het altyd geweet julle kry julle slingeit by my. Loop !

Dappielê: Wat is dit dan nou met ma.

Pa-varklê: Jou ma het vir die eerste keer vandag 'n punt beet. Ons kan nie meer vir julle dra nie. Ek en julle ma het probleme van ons eie. Julle moet maar julle gewig aan 'n ander nek gaan hang.

Stelielê: Hoe's...

Drinkielê: Wat bedoel julle...

Dappielê: Nou's pa en ma...

Pa-varklê: Hou op met hap en loop. Loop dat die wind julle kry !

Toneel 2

(Die drie kinders word weggejaag. Die aksie tussen die kinders en ouers verloop nou baie stadig - asof dit stadig teruggespeel word. Die twee akteurs wat aan die ander kant van die verhoog op kratte sit met 'n oopgesnyde karton wat as TV dien, ontbloot hulleself deur doek/plastiek te laat sak.)

Akteur 1: Goeie naand en welkom by Kaap om 6. Ek is Susan Beyers. Vanaand het ons dokter Greef hier van die Kerk om met ons te gesels oor huismolste en 'n paar probleme wat gesinne deesdae daagliks tref. Goeienaand Dokter, ons is bly om u in die ateljee te hê.

Akteur 2: Naand Susan en baie dankie. Dis lekker om by julle te wees, mens kry tog so min kans om hierdie sake te bespreek.

Akteur 1: Voor ons verder gaan, gaan ons eers kyk waar ons kamera die week was.

*(Die drie varkies het om die verhoog geloop. Die res van die storie word as 'n dans deur die varkies uitgespeel terwyl **Akteur 1** en **Akteur 2** verslag lewer.)*

Akteur 1: My jene Dokter, wat het ons dan hier? Dit lyk my die kinders is weggejaag van hulle huis. Hoe verklaar u dit?

Akteur 2: Aag weet jy Susan, veral in vandag se tye moet ouerpare baie druk hanteer en in sekere gevalle hou die ouers glad nie kop bo water nie en neem dan drastiese stappe wat hulle ook gou weer oor spyt is. Ek dink as die kinders sou terugkeer huis toe, sal die ouers hulle weer met ope arms ontvang.

Akteur 1: Dit lyk my hulle beduie juis nou dat hulle wil teruggaan.

(Die drie varkies gaan wel terug huis toe, maar word weer weggejaag.)

Akteur 2: Haai, Susan en dan is daar ernstiger gevalle en dit lyk my julle kameras het so 'n geval die week raak geloop. Ouers dink nie aan die gevolge van hulle aksies nie.

Akteur 1: Ja, Dokter. Kyk daar lyk dit my nou stel die een voor dat hulle eerder moet gaan drink.

Akteur 2: Nou Susan, dit kon mens verwag het. Eerstens weet hulle nie wat hulle volgende moet doen nie, hulle voel verwerp en 'n manier om die oomblik se onaangenaamheid te vermy is om deur middel van hulpmiddels soos alkohol te ontvlug. En mens kry dit tog so baie dat die kinders die ouers se voorbeelde volg.

Akteur 1: Maar dit lyk tog of hulle nie almal nou wil gaan drink nie. Dit lyk my hulle paaie gaan skei.

Akteur 2: Mens kan sien daar is 'n sterk band tussen hulle. Hopelik kom hulle eendag weer by mekaar in beter omstandighede.

*Die drie varkies stap in verskillende rigtings. Akteur 1 en Akteur 2 sit die TV neer, tel kersversierings op en klim op die kratte en begin dans. Die akteurs wat **Pa-varklê** en **Ma-vaklê** gespeel het, het reeds kratte geskuif om 'n winkel te simboliseer en hulle is onderskeidelik **Winkeleienaar** en **Sekuriteitswag**.*

Toneel 3

Stelie-lê stap by die winkel in en kyk rond..

Winkeleienaar: Sjoe, maar dis darem besig vanjaar. Ek is tog bly ek het die singende kerspoppe aangeskaf, hulle skep tog 'n lekker atmosfeer. Ek dink dis die dat die mense so lekker koop.

Sekuriteitswag: Ja, hulle sing mooi. Dis jammer hulle sing so sag.

Poppe sing harder

Winkeleienaar: *(Moet nou harder praat)* Ek gaan gou agtertoe, ek is nou terug hoor !

Poppe sing, Stelie-lê kyk rond en vat iets wat op 'n krat lê en steek dit in sy sak.

Sekuriteitswag: Verskoon my, wat het jy nou daar in jou sak gedruk.

Stelie-lê: Hoe bedoel Oom nou ?

Sekuriteitswag: Ek sê haal uit wat nie aan jou behoort nie.

Stelie-lê: Verskoon my asseblief dat ek kan loop, ek laaik nie die plek met sy beskuldigings nie.

Sekuriteitswag: Mèrrim! Kom help tog gou hier.

Die Winkleienaar en Sekuriteitswag sien iets bult in Stielê se sak. Die sekuriteitswag haal dit uit.

Sekuriteitswag: En wat het ons hier? 'n Onderbroekie!

Poppe: Wat? 'n Onderbroekie?

Winkleienaar: Ja, wraggies 'n onderbroekie.

Stielê: Dis my Pa s'n, dis al wat ek nog van hom oor het.

Winkleienaar: Waar sê jy het jou pa dit gekoop?

Stielê: By Woolworths.

Winkleienaar: En hier sê dit baie duidelik "JUST A SECOND".

Stielê word tronk toe geneem. Die tronk word gesimboliseer deur 'n traliestruktuur aan die een kant van die verhoog. Stielê gaan sit agter dit. Terwyl die ander die verhoog reg skuif vir die volgende toneel in die Sjibeen.

Toneel 4

Stielê sing in die tronk terwyl die ander een-een by die Sjibeen [krate in halfmaan gepak] inslenter.

Dit is einde van die week. Baie kom betaal hulle skuld van vorige drinkessies en maak somer weer skuld. Drinkielê sluit by die groep aan. Die mede-drinkers besluit weer

een-een dat dit tyd is vir loop en elk neem drank saam. Drinkielê bly agter en bekla sy lot by die Sjibeen-eienaar. Hy drink nog verder en besluit dan om te loop.

Stelielê: Nou toe, ek sê ek kom gee môre wat jou toekom. Laat ek die pad vat.

Sjibeen-eienaar: Jy moet nou maar kophou dat die pad nie vir jou vat nie.

Stelielê: Dankie, ek hoor jou. Spaar jou worries vir jou huis. (*Begin slinger-slinger loop terwyl hy "Aanstap Rooies" sing.*)

Akteur 1 kom met stuurwiel aangeloo en bots teen Drinkie-lê. Drinkie-lê val grond toe.

Akteur 1 bel die ambulans met selfoon. Ambulans [Akteurs wat Ma-varklê en Pa-varklê speel]. Daar word gevind dat Drinkie-lê nekbaserings opgedoen het en hy word hospitaal toe gedra. [Hospitaal aan die ander kant van die verhoog as die tronk.] Terwyl die drip-pype (strooitjies) aangesit word, word kratte reggeskuif vir die volgende toneel.

Toneel 5

Dappielê kom ingestap en klop teen die kratte. Akteur 2 kom agter kratte uit.

Dappielê: Middag. Ek wil graag weet of u nie dalk 'n los handjie met u werkery nodig het nie.

Akteur 2: Mensig op 'n beter tyd kon jy nie gekom het nie. Daar is baie beddings wat gespit moet word en nog baie sade om te plant, ek het baie bestellings vir volgende jaar. As jy jouself kan bewys kan jy dalk vir 'n hele ruk hier werk. Ek sal my dogter roep om jou die beddings te gaan wys. Saartjie!!

(Akteur 1 kom in as Saartjie. Akteurs wat Ma-varklê en Pa-varklê speel, lig die plakkate op.)

Saartjie sluit by die toneel toneel aan. Wanneer Dappielê en Saartjie mekaar sien word 'n groot rooi hart opgelig.

Akteur 2: Jy moet hom die beddings gaan wys, julle moenie staan en ogies maak nie.

(Die twee begin werskaf met die blomme. Dappielê draai weer na Akteur 2 en 'n bord met die woorde 'LATER' word gelig.)

Dappielê: Middag. Ek werk nou lank en goed hier en is baie gelukkig. Nou wil ek weet of ek met u dogter kan trou as ek vir ons 'n huis bou.

Akteur 2: As Saartjie met jou wil trou, gaan ek nie in julle pad staan nie.

Saartjie, Dappielê en Akteur 2 begin die huis bou uit die bokse en kratte wat op die verhoog lê, terwyl die orige akteur "Die wyse man bou sy huis op 'n rots", sing. As die huis klaar is word die trou-mars gesing en Saartjie stap met sluier op die kop saam met Dappielê die huis in.

Toneel 6

Pa-varklê: Nee, jong Katryn ek kan nie nog 'n nag op 'n bank slaap nie. Ek dink ons moet die kinders gaan opsoek. Jy't mos die ander aand met Bella gepraat.

Ma-varklê: *(Wynkan steeds in die hand.)* Dis nou glad nie 'n slegte idee nie. Van Drinkielê en Stielê weet ek, dis van Dappielê wat ek nie weet nie.

Pa-varklê: Nou maar laat ons dan by Stielê begin.

Ma-varklê: Goed so, laat ons klaar kry met die tronk ek voel gemakliker in die hospitaal.

Hulle loop 'tronk' toe. Sien vir Stielê. Stielê laat sy ouers glad nie welkom voel nie en blameer hulle vir die feit dat hy aanmekaar in die tronk beland. Na 'n oor-en-weer geskel. Loop die ouerpaar om by hulle kind in die hospitaal te gaan kuier. Drinkielê is

ook nie bly om sy ouers te sien nie en vra hulle om te loop, want hulle ontstel hom net. Hy blameer ook sy ouers omdat hy elke keer onder 'n motor kom of in 'n bakleiery betrokke raak en daarna in die hospitaal beland. Voor hulle die hospitaal verlaat bel

***Pa-varklê** vir **Bella** om uit te vind waar **Dappielê** is, terwyl **Ma-varklê** probeer om drank in **Drinkielê** se 'drip-sakke' te gooi.*

Pa-varklê: Katryn !! Los die kind dis genoeg dat jou bloed honderd persent alkohol het. Hoor eers hier. Bella sê Dappielê is getroud en het sy eie huis.

Ma-varklê: Wat vat jy so lank om te sê hy het sy eie huis. Kom laat ons loop.

*Stap tot voor **Dappielê** se huis.*

Pa-varklê: Katryn, ek het 'n vermoede ons is hier. Bella het gepraat van die mooi blomme voor sy huis.

Ma-varklê: Dis darem 'n mooi huis vir 'n kind van my.

*Hulle klop. **Dappielê** en **Saartjie** stap by hulle huis uit om te kyk wie klop. **Ma-varklê** en **Pa-varklê** gryp **Dappielê** en sy vrou, draai hulle in die rondte en glip by die huis in. **Dappielê** en vrou bly eers verward buite staan, maar loop dan tog weer by die huis in.*

Pa-varklê: Hier moet ek wees ! Hier moet ek wees ! Katryn gee aan die kan.

***Stielê** en **Drinkielê** word onderskeidelik ontslaan en bel afsonderlik vir **An't Bella** om te hoor waar **Dappielê** is. Beide is opgewonde om te hoor dat hy 'n huis het en haas hulle na waar hulle verduidelik is. Oppad loop hulle mekaar raak, ruil nuus uit en loop verder opgewonde saam na **Dappielê** se huis.*

Stielê: Dit lyk my ons is hier.

Drinkielê: Ja, An't Bella het hoeka van die mooi blomme gepraat.

Stielê: Ja en sy vrou is blykbaar net so mooi.

Drinkielê: Nou moenie wag nie, klop! Ek wil gaan lê, ek is moeg. *Hulle klop.*

Pa-varklê: Ek soek geen gaste nie !

Dappielê en sy vrou loop weer uit om te gaan kyk wie by die deur is. Dieselfde gebeur weer. Stielê en Drinkielê omhels hulle, glip by die huis in en los die paar weer voor die huis. Hulle staan eers weer verward rond en loop dan self in die huis in. Almal skree op mekaar en baklei oor die wyn. Die ligte verdoof.

Verteller: En daarna het dieselfde vark-gesin lank en gelukkig saamgewoon op 'n ander plaas.

Die groep begin 'Hou die blink kant bo', sing en deel die plastieksakblomme aan die gehoor uit.

Bylaag 2.3

Rommel

Drie huise word op die verhoog, elk deur twee kratte, voorgestel. Die drie huise staan langs mekaar. Die middelste huis en die huis wat “verhoogregs” staan, het elk ‘n groot besem wat by die huis lê. Rommel word op die verhoog gegooi wanneer aangedui.

Toneel 1

Akteurs kom met kostuums van rommel gemaak, die verhoog singend op. *Dis ‘n lekker Oom Jan* word gesing terwyl die akteurs hulleself met bottels, blikke en bokse as instrumente begelei. Teen die einde van die lied gaan almal behalwe die storieverteller af. Almal trek na hierdie toneel hulle rommel-klere uit.

Sy vertel die gehoor dat dit nie altyd so lekker gegaan het nie. Dit gaan nou so lekker omdat die mense van die buurt saamgestaan het en ‘n goeie ding gemaak het van ‘n saak wat sleg geruk het. Sy vertel dat die mense van die buurt ‘n paar jaar tevore agtergekom het dat die buurt meer en meer met rommel besaai word. Van die môre tot die aand was dit net rommel waar jy kyk, oggend, middag en aand, Maandag tot Sondag. Verteller loop geselsend af.

Toneel 2

Twee kinders kom laggend op en sien ‘n hoop rommel wat pas op die verhoog gegooi is. Hulle begin in die rommel te krap en besluit om met die blikkies te speel. Hulle kap ritmes met die blikkies uit terwyl hulle om die verhoog ‘dans’. Hulle gooi die blikkies eenkant neer en sien ‘n derde kind wat op die verhoog is. Die derde kind sê sy het gesien wat hulle gemaak het en sy het ook ‘n lekker speletjie, maar elkeen moet twee plastiekbottels kry. Hulle staan in ‘n ry en begin die bottels ritmies teen mekaar slaan terwyl hulle ook ‘n klein dansie skep. Na ‘n ruk hou hulle op en besluit om die rommel na die een se huis te neem en daar ‘poppe-huisie’ te speel. Pas by die huis besef hulle hoe laat dit is en die ander twee hardloop na hulle onderskeie huise toe.

Toneel 3

Die meisie by wie se huis die rommel afgelaai is, se ma kom by die huis aan. Sy roep die meisie en lewer ernstig kommentaar oor die werf besaai is met die rommel. Sy sê dat hulle binnekort mense ontvang en gee haar dogter opdrag om ontslae te raak van al die rommel. Die meisie vat die groot besem wat by hulle huis staan en vee die rommel na die middelste huis (Huis 2). Loop terug en gaan sit binne in haar eie huis.

Die ma van Huis 2 en haar dogter sit met hulle rûe na die gehoor op die kratte wat hulle huis voorstel. Ma 2 vra haar dogter om haar radio te gaan haal vir haar storie, die radio is egter langs haar. Terwyl hulle radio luister, ruik die ma iets stink. Sy gaan kyk buite en sien al die rommel voor haar deur. Sy verstaan dit nie en is dadelik omgekrap. Sy gee haar dogter opdrag om ontslae te raak van die rommel. Haar dogter vat die besem wat by hulle huis staan en vee die rommel na die huis waar dit vroeër vandaan gekom het.

Ma 1 kom later agter dat daar weer rommel voor haar deur lê en dink eers haar kind het die werk half gedoen en stuur haar om weer te gaan skoonmaak. Die dogter vat die besem en vee die rommel weer na Huis 2. Ma 2 hoor geraas buite haar huis en gaan kyk. Sy is net betyds om te sien hoe die buurdogter met die besem weghardloop. Sy besluit om die saak dadelik op te los. Sy en haar dogter gaan na die huis langsaan en klop. Die dogter vat die rommel weggevee het, maak die deur oop. Sy noem aan haar ma dat die buurtannie seker weer suiker soek. Ma 2 val dadelik met die deur in die huis en vertel vir Ma 1 van haar dogter se slegte maniere en spreek haar ongelukkigheid uit oor die rommel wat voor haar deur gegooi is. Die twee vroue sit lelik vas en Ma 1 jaag eindelijk die besoekers weg.

By die huis gekom besluit Ma 2 dat sy die storie nie so kan los nie. Sy gaan terug na Ma 1 en dring daarop aan dat sy en haar dogter kom help om van die rommel voor haar huis ontslae te raak. Albei groepe neem hulle besems en besluit om dit verder op in die straat

te veë. Die rommel eindig voor die derde huis op die verhoog. Die twee Ma's en hulle dogters gaan terug na hulle onderskeie huise.

Toneel 4

Die twee ouers by die derde huis stuur hulle dogter om te gaan tee maak. Sy gaan om water te haal en sien die rommel voor hulle deur. Sy roep haar ouers opgewonde om te kom kyk. Sy sê iemand het vir hulle presente kom aflaai. Die ouers kom uit en klap hulle hande. Hulle besluit om dadelik aan die werk te spring en die rommel te sorteer. So kan hulle besluit wat om met alles te maak. Hulle kan skille komposhoop toe stuur, instrumente van bottels, blikkies en nog meer maak. Die opsies en herwinningsmoontlikhede is eindeloos. Hulle neurie 'n deuntjie (*Kan 'n man dan nie.*)

Ma 2 in die middelste huis hoor die aktiwiteite van die huis langsaan. Sy en haar dogter gaan uit om te kyk. Die gesin van die laaste huis is besig om die mooiste kostuums uit rommel te maak en begin hulleself aan te trek. (*Hulle gebruik dieselfde kostuums waarmee die toneelstuk begin het.*)

Ma 1 en haar dogter loer ook nou by hulle huis uit om te kyk wat gebeur. Ma1 en Ma2 begin met mekaar praat en verwonder hulle aan die oplossings waarmee die ander gesin vorendag kom. Skielik word hulle jaloers en besluit om hulle rommel terug te neem.

Hulle gaan na die gesin wat nou besig is om instrumente te maak om hulle musiek te begelei en sê dat dit eintlik hulle rommel is en dat hulle dit wil terug hê. Die gesin sê nie dit behoort aan hulle, iemand het dit vir hulle present gegee. Hulle wys die twee ma's daarop dat die wêreld vol rommel is en dat daar weer rommel naby hulle huise lê. Daar is intussen weer rommel van die anderkant van die verhoog op die verhoog gegooi.

Die twee ma's en hulle dogters gaan na die hoop rommel en begin vir hulle ook kostuums 'te maak'. Hulle trek ook eindelijk die kostuums aan waarmee die toneelstuk begin het. Hulle sing almal saam. (*Kan 'n man dan nie.*) Daarna sing hulle nog paar liedjies voor hulle, hulle buiging maak.

Bylaag 2.4

Stoei

Verhoog: *Stoeikryt gebou uit oranje kegels, besemstokke en danger tape. Die besemstokke op die vier hoeke van die stoeikryt in die kegels geplant, is bedek met opgeblaaste wysakke. Vier rooi emmers en twee kleiner blou emmers staan op die verhoog. Bakkies met grimering vir elke rondte is by die voorste besemstokke geplaas. "Clap your hands" begin speel. Die groep (sewe vroue) kom by die teater ingehardloop na die verhoog. Almal geklee in house coats (blou, groen en pienk), begin met opwarmingsoefeninge as voorbereiding vir 'n stoeigeveg'. Gewelddadige bewegings word herhaal op die maat van die musiek. Die aankondiger/ seremoniemeester trek haar jas uit en geklee in hoed, strikdas, frokkie en kortbroek begin sy om die mense wat die stoeigeveg kom kyk het, te verwelkom.*

Seremoniemeester: Welkom, welkom by vanaand se stoeigeveg!

Vegters: Hoe-ha!!!

Seremoniemeester: Julle ken die stoeiers en weet dat hulle, hulle man kan staan!

Vegters: Hoe-ha!!!

Seremoniemeester: Julle het klaar julle gunsteling gekies en weet hoe hulle, hulle houe kan gee!

Vegters: Hoe-ha!!!

Seremoniemeester: Laat ons nie aan hou praat nie en laat die stoei begin!

Vegters: Hoe-ha!!!

Seremoniemeester: Rondte nommer een!

Met die aankondiging van die rondtes, stap een aktrise met tiara en hoëhakstewels as bykomstighede in haar stoei-uitrusting met 'n skinkbord oor die verhoog. Die karakters vir elke rondte word voorgestel. Met die uitroep van die karakters se name kom die akteurs wat die onderskeie karakters speel in die stoeikryt en groet die gehoor in karakter. Die rondte word met 'n slag teen die skinkbord begin. Die akteurs speel die aangekondigde storie uit. Elke storie lei tot 'n geveg tussen karakters. 'n Sponspop met 'n

opgeblasde wysak as kop, word in die kryt gegooi net voor die geweld begin. Die karakter wat aangeval word, word uit die aksie geneem en word op die verhoog grimeer om die wonde aan te dui, terwyl die wonde wat sy/hy opgedoen deur die persoon wat die grimering aanwend aan die gehoor soos 'n skinderstorie, oorvertel word. Die rondte word weer met 'n slag teen die skinkbord beëindig. Die groep sing 'n verkorte weergawe van "Another one bites the dust"⁹¹ terwyl die persone wat aangeval het, as oorwinnaars met die grimeerde karakters as trofee uit die kryt stap.

Rondte 1

Coenrad stuur sy vrou Siena om wyn te gaan koop. Siena se bene is te seer en sy roep haar vriendin Bettie nader en vra haar om wyn te gaan koop. Siena gee vir Bettie die geld en Bettie vertrek. Oppad terug van die winkelder, ontmoet Bettie vir Koekie en besluit om nie die wyn vir Coenrad en Siena te neem nie, maar dit eerder self te gaan uitdrink. By die huis raak Coenrad onrustig, hy sien Siena is tuis en vra haar waar die wyn is. Siena vertel dat sy vir Bettie gestuur het. Siena gaan soek vir Bettie, maar spoor haar nie op nie. Coenrad word kwaad en sê Siena moes nooit die geld vir Bettie gegee het sonder sy toestemming nie. Hy loop met Siena deur die kryt terwyl hy haar aan haar kraag sleep en sy aanhoudend vir Bettie roep. Hy mik om haar te slaan. *Die pop word in die kryt gegooi en die grimering en vertelling begin.*

Rondte 2

Sylvia sit in die huis en kyk *Days of our lives*⁹² op televisie. Haar broer Barend kom in en steek sy geld in die huis weg. Hy probeer om Sylvia se aandag te trek, moet later die televisie afsit om haar te vertel dat sy in die huis moet bly oor hy sy salaris daar gelos het en gou moet loop om 'n deel van sy skulde te gaan betaal. Sylvia verdiep haar weer in die sepie as Barend vertrek. Hulle ander broer Sarel kom in die huis terwyl Sylvia nog televisie kyk en deursoek die huis, kry die geld en steek dit in sy sak. Sylvia sien dat

⁹¹ 'n Treffer van die pop-groep Queen.

⁹² Bekende sepie op televisie.

Sarel in die huis is en vra wat hy soek, hy sê dit het niks met haar te make nie en loop by die huis uit. Barend kom terug en skrik groot as hy sien dat sy geld weg is. Hy vra dadelik vir Sylvia of sy die huis verlaat het. Sylvia sê nee, maar Sarel was wel ook in die huis. Barend roep vir Sarel en ondervra hom. Sarel sê hy het net sy identiteitsdokument gesoek en weet niks van geld af nie. Hy sê Barend moet maar die geld soek by die een wat die heelyd in die huis gesit het en waarsynlik gesien het waar Barend die geld weggesteek het. Sarel vertrek en Barend beskuldig vir Sylvia van diefstal en sê hy sal sy salaris uit haar moet slaan. *Die pop word in die kryt gegooi en die grimering en vertelling begin.*

Rondte 3

'n Onbekende Antie, 'n smous en 'n gesin (Ma, Pa en kind) sit in die trein. Die smous loop op en af en verkondig luid wat hy te koop aanbied. Die kind sê aan die Ma dat hy honger is en nog nie die dag geëet het nie en vra vir 'n pakkie *chips*. Die Ma sê die kind moet stilbly, sy het nie geld nie. Na 'n rukkie vra die Pa vir geld om sigarette te koop. Hy kry geld en stap na die smous. Die Onbekende Antie vra aan die Ma hoe sy geld op sigarette kan spandeer as sy nie eers vir haar kind 'n pakkie *chips* wil koop nie. Die Ma sê dit het niks met die vrou te doen nie en sy moet haar neus in haar eie sake hou. Die kind het nou rede om harder te kla van die hongerte en lus vir skyfies. Die smous begin al harder te praat en loop vinnig op en af in die trein. Die geraas in die trein raak al harder. Die Pa begin meer en meer krapperig raak en en staan van sy sitplek op. By die tyd is die geraas oorverdowend en die smous skree al harder wat hy te koop aanbied. Die Pa loop na die smous en gooi hom by die trein uit. Almal is meteens stil, die Pa draai na die Onbekende Antie en vertel haar dat sy volgende is. *Die pop word uit die kryt gegooi en die smous word grimeer terwyl die grimeerder van sy beserings en hoe hy dit opgedoen het, vertel.*

Rondte 4

Hermien is swanger. Haar man Theo sê hy het vergeet hy moet iets by die werk gaan doen en maak reg om by die deur uit te loop. Hermien staan met getuile lippe en wag vir 'n soen. Theo stap verby. Hermien trek hom terug en vra waar haar soentjie is. Theo sê hy is nou te haastig en sal haar soen as hy terugkom. Welma, die buurdogter, sit in die kryt. Theo kom in. Hulle omhels mekaar. Hy vertel haar hoe swaar dinge by die huis gaan en hoe sy vrou se plooië, stink asem en groot maag hom pla. Hulle soen. Daar is 'n klop aan die deur. Welma skree "Wie's daar", Hermien antwoord dat dit sy is. Theo spring agter die emmers in en Welma val op die grond. Hermien kom in en vra wat Welma op die vloer doen. Welma sê dat sy 'n naald soek wat haar Ma die vorige aand daar laat val het. Sy besef dat Theo dalk sigbaar is waar hy lê en sy gaan sit op die emmers en probeer haarself so oor die emmers sprei dat sy Theo kan wegsteek. Hermien vra of Welma siek is en Welma antwoord dat sy nie lekker voel nie en maar gaan inkruip. Toe Hermien weg is, staan Theo op en gaan huistoe. Daar gekom soek Hermien weer haar soentjie. Theo sê hy sal dit later gee, hy moet net eers 'n draai by een van sy vriende gaan maak. Hy gaan terug na Welma, hulle omhels mekaar en gaan voort met wat hulle vroeër begin het. Hermien het intussen snuf in die neus gekry en vir Theo agtervolg. Sy loop in terwyl Welma en Theo in 'n stywe omhelsing is. Sy betrap hulle en Theo en Welma spring op en Theo probeer verduidelik. Dit is 'n groot stryery en Hermien mik om vir Welma aan te val. *Die pop word in die kryt gegooi en die grimering en vertelling begin. Welma word eers uit die aksie gehaal en grimeer, daarna Hermien en dan Theo.*

Rondte 5

Joa en Koba sit in hulle huis. Joa sit met sy papsak in die hand, hy sê aan Koba dat hy gou 'n paar vriende gaan sien. Hy vra hoekom Koba nog nie die kers doodgeblaas het nie, wanneer sy wegkyk steek hy die papsak tussen die emmers op die verhoog weg. Koba kyk vinniger terug en sien waar hy die papsak wegsteek. Joa vertrek. Na 'n rukkie kom drie van haar vriende met 'n bottel drank kuier. Hulle vra uit oor die groente in haar tuin terwyl hulle die drank klaarmaak, Koba begin wonder of hulle net kom kos haal het.

Hulle vra of daar nie nog iets in die huis is om te drink nie. Koba sê ja, haar man het 'n vol papsak in die huis weggesteek en sy sal dit gaan haal. Hulle vra wanneer hy terugkom en begin drink. 'n Swangervrou wat een van die vriende is drink nou ook saam. Later besef hulle die sak is amper heeltemal leeg en hulle moes seker 'n bietjie vir Joa gelos het. Hulle probeer die sak weer opblaas. Hulle besluit om die sak te gaan wegsteek en val oor mekaar oppad na die kas. Koba val en bly lê, haar vriende kruip by die stoeikryt uit en sê sy gaan op haar 'moer' kry as haar man terugkom. Joa kom terug, sien dat die deur oopstaan en sien vir Koba op die vloer lê. Hy besef dadelik dat daar moeilikheid is en gaan kyk of sy "silwer toekoms" nog is waar hy dit vroeër weggesteek het. Hy kom op die pap wysak af en word baie kwaad. Koba lê nog op die vloer en is baie deurmekaar as hy haar regop trek en sy weer op die vloer val. Joa is nou baie kwaad en skree op Koba dat dit die rede is dat mans hulle vroue slaan. *Die pop word in die kryt gegooi en die grimering en vertelling begin.*

Rondte 6

Basie lê en slaap. Sy vrou sit verveeld in die huis rond. Basie se twee vriende kom hom haal vir die dans, maar sy vrou sê hy "tiep" en sy sal eerder saam met hulle gaan. Hulle gaan na die dans en begin lekker dans op die musiek. Die *cast* sing 'n populêre dansliedjie. Pieter roep die vrou nader, sy sê sy wil eers klaar dans. Hy roep weer en sy gaan nader. Hy begin haar omhels. Dis nie lank nie of die twee is styf in mekaar se arms. Basie se twee vriende sien dit en besluit om vir Basie te gaan haal. Hulle klim uit die stoeikryt en gaan ruk vir Basie uit sy bed. By die dans aangekom wil Basie weet vir wat hulle hom dans toe gesleep het en dan sien hy sy vrou in 'n ander man se arms. Hy konfronteer hulle. In die stryery kom dit uit dat Pieter al lank met Basie se vrou lol. Basie en sy vriende maak reg om Pieter beet te kry. *Die pop word in die kryt gegooi en die grimering en vertelling begin. Aan weerskante van die stoeikryt word karakters grimeer. Die twee grimeerders vertel mekaar en die gehoor van die beserings en hoe die hele geveg plaasgevind het, en vergelyk die houe en krapmerke.*

Rondte 7

Die kind sit in die huis besig, met haar skoolwerk. Haar Ma kom effe dronk die huis in. Sy wil weet of die kos al klaar is en skree dat die kombuis skoongemaak moet word. Die kind sê sy is besig met haar skoolwerk. Haar Ma skree weer en proe aan die kos en roep dat daar nie genoeg sout in die pot is nie en dat daar dadelik sout in die pot gegooi moet word. Die kind storm na die kombuis en gooi die hele sakkie sout in die kos. Die Ma vererg haar en vra hoe die kind dit durf waag om nou so aan te gaan. Die kind sê sy is moeg om alles in die huis te doen en dit terwyl sy skoolwerk het om te doen. Haar Ma kom elke aand dronk huistoe. Woedend mik die Ma om die kind te slaan. *Die pop word in die kryt gegooi en die grimering en vertelling begin.*

Rondte 8

Stoffel en sy vrou, Marie, maak reg vir werk. Marie groet haar dogter, Stella, wat nog lê en slaap. Stoffel en Marie gaan by die huis uit. Stoffel sê Marie kan maar aangaan, hy kom agterna. Hy draai om en gaan terug huistoe. By die huis loop hy om Stella se bed en besluit om by haar in te kruip. Die pop word in die kryt gegooi en lê tussen Stella en Stoffel. Stoffel begin die pop te karfoefel. Stella skree 'Moenie' en huil. Die tuinier, Dawie, wat staan en skoffel langs die stoeikryt, hoor die geluide en raak bekommerd. Na dit vir 'n rukkie nie ophou nie, los Dawie sy werk en gaan kyk wat dit is. Hy kom op Stoffel af waar hy in Stella se bed lê. Hy konfronteer vir Stoffel. Stoffel sê Dawie verstaan nie vaderlike liefde nie. Marie kom tuis en die tuinier vertel wat gebeur het. Stella sit net in 'n bondeltjie en huil. Marie vra of Stoffel haar dan nie meer wil hê nie. Stoffel en Marie is later in 'n hewige argument, die tuinier hardloop in wanneer dit klink of Stoffel vir Marie gaan slaan. Hy sê vir Stoffel dat hy nie aan sy vrou gaan slaan nie. Dawie mik om vir Stoffel te slaan. *Die pop word in die kryt gegooi en die grimering en vertelling begin.*

Rondte 9

Drie jongens van die plaas ontmoet mekaar en is oppad dorp toe. Vervelig loop vooruit om sy sak by Miena te gaan bêre. In die stoeikryt lê drie straatkinders en slaap. Hulle word wakker, rook 'n pyp en besluit om kos en geld te gaan soek. Vervelig kom aangestap en sien 'n rand op die grond lê en tel dit op. Die straatkinders gryp hom en sê dis hulle geld. Hy sê dit het net op die grond gelê. Na 'n stryery klap hulle hom. Vervelig se vriend kom aangehardloop en vra hoe hulle sommer net kan klap. Hulle verduidelik. Dit raak 'n argument en die straatkinders besluit om hom te steek. *Die pop word in die kryt gegooi en die grimering en vertelling begin.*

Rondte 10

Shelly sit in die huis, haar dogter Sussie kom sit langs haar. Sy kla dat daar niks is om te doen nie en dat sy verveeld is. Shelly haal geld uit en sê vir Sussie om 'n bottel wyn te gaan koop. Sussie kom terug en Ma en dogter sit en drink saam. Die man kom in en sien sy vrou en dogter is aan die drink en hy vervies hom en gaan sit in die kamer en lees koerant. Hy vra vir koffie, Sussie gaan maak koffie, maar gebruik sout in plaas van suiker. Brenda roep vir Sussie en vra dat sy moet helfte bysit vir 'n kis bier. Sussie gaan vra haar Ma wat haar na haar Pa stuur. Die Pa stuur haar weer terug na haar Ma. Die Ma hou aan dat sy nie geld het nie. Sussie wil haar nie glo nie en en raak betrokke in 'n argument met haar Ma. Sy pluk haar Ma op en begin haar rond te skud. *Die pop word in die kryt gegooi en die grimering en vertelling begin.*

Rondte 11

Die Aankondiger roep vir Katie na die stoeikryt vir die volgende rondte. Na 'n paar keer se roep gaan die Aankondiger uit karakter en vra vir Meisie wat die rol van Katie gaan speel hoekom sy nie na die verhoog kom nie. Meisie sê sy is moeg en haar lyf is al seer geslaan. Die ander sê ook hulle is moeg en gaan nie nou 'n verkragtingstorie uitspeel nie. Die karakter Anna en haar suster is reeds op die verhoog vir die toneel. Sanna wat Anna

se suster speel sê sy gaan ook nie meer speel. Anna vra hoekom hulle dan nou so maak, hulle weet mos dis 'n ware storie, sy was dan daar. Mien sê as sy dan daar was moet sy maar die storie vertel. Anna vertel hoe haar twee ooms en sy en haar suster en 'n vriendin een Saterdag gaan wyn koop het by die kelder. Daar was 'n man wat hulle staan en aankyk het, maar niemand het onraad gemerk nie. Toe hulle terugkom gryp die man vir Katie en sleep haar weg. Die ander wou nog keer, maar die man kap toe met 'n mes na hulle. Hulle hardloop huistoe om te gaan vertel wat gebeur het. Katie het eindelijk by die huis opgedaag en gesê dat sy verkrag is. Die ander het haar raad gegee om haar nie te was nie en die saak by die polisie te gaan aangee. Sy wou nie die saak gaan aangee nie en het haarself gaan was. Mien sê van buite die stoeikryt dat dit dan moontlik nie regtig verkragting was nie en dat die Katie en die man dalk al 'n langpad saamkom. Chaneen sê dis nie reg om so te sê nie en sy vertel hoe traumaties sulke lang verkrachtingsake vir die vroue is. Die ander stem saam en Poppie vertel van 'n vrou wat 'n verkrachtingsaak by die polisie gaan aangee het en toe deur 'n polisieman in die selle verkrag is. Anna sê vandag se polieste doen nie hulle werk nie en mens kan hulle nie meer aldag vertrou nie. Coreen sê dat hulle eerder 'n storie moet speel waarin iemand *survive* en nie seerkry nie.

Rondte12

*Daar word op name vir die karakters van die volgende stories besluit en wie hulle gaan speel. Doortjie stap laataand van haar laatskof by die werk huistoe. Dis donker en sy is bang en begin maar so met die stappery te sing. Sy stap om die stoeikryt en stap in die stoeikryt in om "oor 'n veldjie te loop". Japie hou haar van ver dop en wanneer sy verby hom stap gryp hy haar en druk haar vas teen die grond. Op daardie oomblik kom 'n koei agter 'n bos uit en bulk. Die man skrik so groot dat hy opspring en weghardloop en vir Doortjie net daar los. Die koei word deur twee akteurs voorgestel. **Step by Step**⁹³ begin speel. By die koor kom die ander akteurs ook almal as koeie in die stoeikryt en bulk.*

⁹³ Gesing deur Whitney Houston, oorspronklike liedjie deur Annie Lennox.

BIBLIOGRAFIE

Boeke

1. Banham, M.; Gibbs, J.; Osofisan, F. 1999. African Theatre in Development. Oxford: James Currey.
2. Banham, Martin & Obafemi, Ola. 1994. The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Banham, Martin. 1988. The Cambridge Guide to World Theatre. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Barber, Karin; Collins, John and Ricard, Alain. 1997. West African Popular Theatre. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press Oxford: James Currey
5. Benson, Mary. 1997. Athol Fugard and Barney Simon Bare stage, a few props, great theatre. Randburg: Ravan Press.
6. Bjorkman, Ingrid. 1989. Mother, sing for me: people's theatre in Kenya. London: Zed Books.
7. Blumberg, Marcia & Walder, Dennis. 1999. South African Theatre As/And Intervention. Amsterdam: Rudopi.
8. Boal, Augusto. 1992. Games for Actors and Non-Actors. London: Routledge.
9. Boal, Augusto. 1995. Rainbow of Desire. London: Routledge.
10. Boal, Augusto. 1979. Theatre of the Oppressed. London: Pluto Press

11. Breitingner, Ekchard. 1994. Theatre and Perfomance in Africa. Bayreuth: Bayreuth University
12. Breitingner, Eckhard. 1994. Theatre for Development. Rassdorf: TZ-Verlagsgesellschaft.
13. Byam, L.D. 1999. Community in Motion: Theatre for Development in Africa. London: Berjin ane Garvey
14. Chambers, Colin. 2002. The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre. London: Continuum
15. Davis, G.V. & Fuchs, A. 1996. Theatre and Change in South Africa. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
16. Du Toit, P.J.1988. Amateurtoneel in Suid-Afrika. Pretoria/Kaapstad: Academica.
17. Epskamp, Kees P.1989. Theatre in Search of Social Change. The relative significance of different theatrical approaches. The Hague: Centre for the Study of Education in Developing Countries.
18. Fletcher, Jill.1994. The story of theatre in South Africa: a guide to its history from 1780-1930. Cape Town: Vlaeberg.
19. Freire, Paulo. 1972. Pedagogy of the Oppressed. Harmondsworth: Penguin.
20. Fuchs, Anne. 1990. Playing the Market. The Market Theatre Johannesburg 1976-1986. Chur: Harwood Academic Publishers.
21. Fugard, Athol. 1996. My Life and Valley Song. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

22. Fugard, Athol. 1983. Notebooks. Johannesburg: AD. Donker (PTY) LTD.
23. Grotowski, Jerzy. 1968. Towards a Poor Theatre. London: Methuen.
24. Gunner, Liz. 1994. Politics and Performance. Theatre, Poetry and Song in Southern Africa. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
25. Hartnoll, Phyllis. 1983. The Oxford Companion to the Theatre. London: Oxford University Press.
26. Hauptfleisch, Temple. 1997. Theatre and Society in South Africa. Reflections in a fractured mirror. Pretoria: J.L. van Schaik Academic.
27. Hauptfleisch, Temple en Steadman, Ian. 1984. South African Theatre. Four Plays and an introduction. Pretoria: Educational Publishers.
28. Jones, Phil. 1996. Drama as Therapy – Theatre as Living. London: Routledge.
29. Kavanagh, R.M. 1997. Making People's Theatre. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
30. Kavanagh, Robert M. 1985. Theatre and Cultural Struggle in South Africa. London: Zed Books.
31. Kennedy, Scott. 1973. In Search of African Theatre. New York: Charles Scribner's Sons.
32. Kerr, David. 1995. African popular theatre from pre-colonial times to the present day. London: J. Currey.

33. Kruger, Loren. 1999. The Drama of South Africa. Plays, pageants and publics since 1910. London: Routledge.
34. Larlham, Peter. 1985. Black Theatre, Dance and Ritual in South Africa. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
35. Lee, Vera. 1970. Quest for a Public. French popular theatre since 1945. Cambridge, Massachusetts: Schenkman Publishing Company.
36. Maponya, Maishe. 1995. Doing Plays for a Change. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
37. Matusse, Renato. 1999. Past, Roles and Development of Theatre Arts in SADC. Gaborone: SADC House.
38. Mda, Zakes. 1993. When People play People. Development Communication Through Theatre. London: Zed Books.
39. Mlama, P.M. 1991. Culture and Development: The Popular Theatre Approach in Africa. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet
40. Mtwa,Percy; Ngema,Mbongeni; Simon,Barney.1983. Woza Albert! London: Methuen.
41. Odendal, F.F. 1994 Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal. Johannesburg: Perskor.
42. Orkin, Martin. 1991. Drama and the South African State. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

43. Orkin, Martin. 1995. At the Junction. Four Plays. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
44. Pretorius, Herman. 1995. Apartheid en Verset: Die Ontwikkeling van 'n Politieke Protesteater in Suid-Afrika tot Soweto 1976. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
45. Salhi, Kamal [Ed]. 1998. African theatre for development: art for self-determination. Exeter, England: Intellect.
46. Schechner. 1987. Performance Theory. New York: Routledge.
47. Schipper, Minike. 1982. Theatre and Society in Africa. Johannesburg: Ravan Press.
48. Schutzman, Mary en Cohen-Cruz, Jan. 1994. Playing Boal Theatre, Therapy, Activism. London, New York: Routledge.
49. Simon, Barney. 1997. Born in the RSA. Four Workshopped Plays. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
50. Simpson, J.A. en Weiner, E.S.C. 1989. The Oxford English Dictionary. Oxford: Clarendon Press.
51. Smith, J.F. 1987. Kontemporêre Swart Afrikaanse Gemeenskapstoneelaktiwiteit in die Kaapse Skiereiland, Deel 1. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
52. Smith, J.F. 1987. Kontemporêre Swart Afrikaanse Gemeenskapstoneelaktiwiteit in die Kaapse Skiereiland, Deel 2. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
53. Sobel, Bernard. 1943. The Theatre Handbook and Digest of Plays. New York: Crown Publishers.

54. Solberg, Rolf. 1999. Alternative Theatre in South Africa. Pietermaritzburg: Haded Books.

Tydskrifte

1. Bappa, S en Etherton, M. Popular Theatre Voice of the Oppressed. In: Commonwealth. Vol.25.No.4 Februarie 1983.
2. Epskamp, K. Playing in a Sandpit: International Popular Theatre Meeting in Namibia. In: South African Theatre Journal Volume 7 No. 1, Mei 1993:7-15.
3. Fleischman, M. Workshop as Oppositional Form. South African Theatre Journal. Volume 4 No. 1 Mei 1990:88-118.
4. Gecau, Kimani & Wa Mirii, Ngugi. Processes for creating community theatre. CAP theatre journal '90. Cape Town: Community Arts Project. (60-62)
5. Holloway, Myles. Creative co-operation: A critical survey of workshop theatre in South Africa. In: South African Theatre Journal Volume 7 No. 1, Mei 1993:17-31.
6. Koren-Deutsch, I.S. Detention, Exile and the African Playwright: The case of Ngugi wa Thiong'o. South African Theatre Journal. Volume 7 No. 1 Mei 1993:33-38
7. Ngugi, Thiong'o. Community Theatre in Zimbabwe. Literary Series. SAPEM. Desember/Januarie, 1993/94:71,72.
8. Oliphant, Andries. Isolate the Enemy: Community and Conflict in Popular Theatre. South African Theatre Journal. Volume 6 No.2, September 1992:18-29
9. Steadman, Ian. The Uses of Theatre. South African Theatre Journal. Volume 6 No.1 September 1992:33-45

10. Van Graan, Mike. 1990. Popular theatre: Functions, Forms and Techniques. In: CAP theatre journal '90. Cape town: Community Arts Project. (58-54).

Dagblaaie

1. Anoniem. 2002. Sosiale euwels volop. Die Burger. 1 Junie
2. De Lange, Jan. 2001. Plaaswerkers se lot. Die Burger. 13 Augustus.
3. Mather, M.L. 1999. Bailey's *The Prophet*. Cue. 9 Julie

Ander bronne

1. Community Arts Newsletter. November 1997.
2. Community Arts Project. Community Theatre Course Assessment. 1996.
3. Imbumba: Official Newsletter of the National Community Theatre for Education and Development Network. September 1998. No. 3.
4. Imbumba: Official Newsletter of the National Community Theatre for Education and Development Network. April 1999, No. 5.
5. Imbumba: Official Newsletter of the National Community Theatre for Education and Development Network. July 1999, No. 6.
6. National Community Theatre for Education and Development. Declaration. 2000.
7. National Community Theatre for Education and Development. Report on Activities January 1997-February 1998. 1998.

8. Pemhenayi, S.C.1996 The Concept of Open Doors Interactive Community Theatre Technology. Community Arts Project Kursus Materiaal.(Februarie).
9. Wa Miri, Ngugi.1986. Community Based Theatre Skills. Buluwayo Workshop 1986. ZIMFEP (15-31).
10. <http://educ.queensu.ca/~idea/english/about.htm>
11. <http://web.net.ac.za/depts/dpa/monpaper/97-no34/mavis.htm>
12. <http://www.artsdiary.org.za/guide99/theatre.html>
13. <http://www.dictionary.com>
14. <http://www.happening.com.sg/commentary/rehearsal.html>
15. <http://www.partnership.mmu.ac.uk/drama/archive.html>
16. http://www.sibikwa.co.za/body_about_directors.htm

KTES 792.02230968 BRA

VAK:

TITELNR.: 586547.....

DATUM:

SKENKER/HERKOMS:

.....

BESIT:

DUPLIKAATOPNAME:

HANDTEKENING:

BESTEMMING: